REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIII. Band.

BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1910.

Inhaltsverzeichnis.

Literatur.

Ausstellungen.

Erwiderungen

Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei.

Von **Walter Bombe.**

Einleitung.

Im folgenden werden Dokumente und Regesten mitgeteilt, welche Resultate systematischer Forschungen in den Peruginer Archiven darstellen, zum Teil aber schon durch Adamo Rossi [1]) und durch den Abt von S. Pietro zu Perugia, Don Luigi Manari [2]) publiziert worden sind. Über die Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei werden wir binnen kurzem von berufenster Seite, von dem Bibliothekar der Comunale zu Perugia, Conte Dr. Vincenzo Ansidei, eine grundlegende Arbeit erhalten. Wenn diese Dokumente dem trefflichen Gelehrten einige Anhaltspunkte bieten, so ist der Zweck der bescheidenen Publikation erreicht, zu deren Erläuterung wenige Worte genügen werden.

Ein großer Teil der nachstehenden Notizen über Mitglieder der »Arte dei Miniatori e Scrittori« ist den Registri degli Offici entnommen, welche das Stadtarchiv in Perugia bewahrt. Auszüge aus diesen Büchern hatte schon Adamo Rossi veröffentlicht; hier erscheinen die Nachrichten über Ehrenämter, welche Zunftmitglieder im Auftrage der Korporation bekleideten, zum ersten Male vollständig, vom Jahre 1362 bis zum Jahre 1550.

Die Zunft der Miniaturisten hatte sich schon frühzeitig solchen Einfluß zu verschaffen gewußt, daß sie gleichberechtigt mit den anderen kleineren Zünften an der Regierung des Peruginer Staatswesens teilnehmen durfte. Schon im ersten Priorat von 1310 finden wir neben den Vertretern neun anderer Zünfte auch einen Miniaturisten Tancreduccio di Tancredi, und im neuen Peruginer Statut von 1342 wurde den Miniatoren gleiche Behandlung zuteil, wie den Malern und Goldschmieden, da sie einen Kämmerer und fünf

---

[1]) Giornale di Erudizione artistica, Vol. II, 1873, p. 305—327 und p. 350.

[2]) L' Apologetico, Perugia, Ann. II, 1866, fasc. 23, p. 462, fasc. 24, p. 534—536. — L' arte dei miniatore aggia uno chamorlengo e cinque rettore e per agionte doie rectore. — Statuto volgare, c. XLIII t. rubrica 38. — v. Rossi, L' arte dei Miniatori in Perugia, Giorn. di Erud. art. II, p. 305.

Rektoren erhielten [3]. Jede Zunft besaß ihre eigenen Statuten, welche die innere Verwaltung der Genossenschaft, ihre Vertretung nach außen besorgten, die sachgemäße Herstellung der Erzeugnisse regelten und Mißbräuchen vorbeugten.

Von den ersten Statuten der Miniatorenzunft ist keine Kunde auf uns gekommen. Auch das reformierte Statut, das im Jahre 1438 beschlossen wurde, aber erst 1461 Gültigkeit erlangte, ist zugrunde gegangen. In dem kostbaren handschriftlichen Nachlaß Annibale Mariottis, den die Peruginer Stadtbibliothek besitzt, finden sich Auszüge aus diesem seither verschollenen Kodex, die uns interessante Einblicke in die Verwaltung der Zunft gestatten. Von den Kapiteln der Statuten waren 37 in lateinischer Sprache und 3 in Volgare geschrieben. Mariotti teilt nur einige derselben mit:

Kein Zunftgenosse durfte vergoldetes Silber an Stelle von Gold verwenden, oder das billigere deutsche Blau anstatt des echten Ultramarins bei Strafe von 100 Soldi. Wer als Ersatz für Silber Zinn verwandte, hatte 40 Soldi Strafe zu zahlen. Der Kämmerer mußte am Ende seiner sechsmonatlichen Amtszeit vor versammelter Zunft über die Verwendung der Zunftgelder Rechenschaft ablegen. Im Falle jemand einem Zunftmitglied den Lohn für geleistete Arbeit schuldig geblieben war, sollte kein anderer Genosse für den säumigen Zahler fürderhin arbeiten, es sei denn, daß dieser seinen Verpflichtungen nachkäme. Am Tage der Himmelfahrt Mariä, dem 15. August, und am Tage des heiligen Herculanus, des Schutzpatrons von Perugia, dem 1. März, mußten sämtliche »Giurati« sich mit Kerzen und Fackeln, gemeinsam mit den Vertretern der anderen Zünfte, an den landesüblichen Prozessionen beteiligen.

Aus der Matrikel der Miniaturistenzunft, die ebenfalls verschollen ist, teilt Mariotti eine Anzahl von Namen mit, die Adamo Rossi im Giornale di Erudizione artistica publiziert hat [4]. Es sind meistens leere Namen ohne Klang. Die einzige greifbare Gestalt unter den Peruginer Miniaturisten des Trecento ist Matteo di ser Cambio.

Der Künstler gehörte der Zunft der Goldschmiede an [5] und hat auch jedenfalls die Kunst des Goldschmieds ausgeübt, denn in der Sakristei von S. Francesco zu Perugia befand sich, wie ein Inventar von 1566 angibt, ein Kreuz mit der Inschrift: ser Matheus ser Cambii de perusio me fecit anno dom. MCCCCXX. mensis madii [6]. Das Titelblatt der Matrikel des

---

3) Im ersten Semester 1324 werden elf Rektoren, ein Kämmerer und ein Notar im Lib. Camer. et Rect. Art. an. 1323 als Vertreter der Miniaturistenzunft erwähnt (s. p. 3).

4) Vol. II, 1873, p. 308—310.

5) Die Matrikel der Goldschmiede wurde 1351 erneuert, und »Matheolus ser Cambii« findet sich dort an zweiter Stelle für den Rione Porta Sole eingeschrieben (c. 41).

6) Archivio Corporazioni soppresse. — Invent. sacristie S. Francisci de Perusia redact. anno MDLXVI. c. 3.

Cambio, das er illuminiert hat, gehört unstreitig zu den glänzendsten Erzeugnissen der Peruginer Miniaturmalerei des Trecento. Die ganze Seite ist bis auf einen geringen, der Schrift eingeräumten Teil ganz von dem Wappen der Zunft, dem Greifen auf der Geldtruhe, und von einem reichen Ornament ausgefüllt, das aus Blättern, Blumen, Putten und phantastischen Tieren besteht. Unter dem prachtvoll gezeichneten Greifen, der auf einer grünen, eisenbeschlagenen Truhe majestätisch schreitet, hat der Künstler sein Selbstbildnis angebracht und stolz ob des gelungenen Werkes die Verse hinzugefügt:

»Io Mateo di Ser Cambio orfo
Che qui col sesto in mano me fegurai
Quisto libro scrisse, dipinse et miniai.«

Zu Zeiten Mariottis 7) war noch eine große doppelseitige Miniatur vorhanden, welche die thronende Madonna mit dem Kinde, umgeben von den heiligen Bischöfen Costanzo, Ercolano und Lodovico und S. Lorenzo und auf den Thronstufen die gläubige Gemeinde knieend darstellte; auf einem Schriftband, welches der Christusknabe in der rechten Hand hielt, standen die Worte: »diligite Justitiam qui iudicatis terram«[8]). Der Diebstahl dieses kostbaren Blattes veranlaßte die Vorsteher des Cambio, die Matrikel hinfort besser zu hüten. Die übrigen Miniaturen stellen die fünf Rioni von Perugia mit ihren Schutzpatronen dar: Porta Sant' Angelo mit dem Erzengel Michael und dem Apostel Matthäus, der seine Wechslerbank verläßt, um Christus nachzufolgen, Porta Santa Susanna mit der keuschen Susanna und den beiden Alten, Porta Eburnea mit dem Kriegselefanten, der auf seinem Rücken einen Turm trägt, und dem Apostel Jakobus, Porta San Pietro mit dem Apostel Petrus, dem Christus nach dem wunderbaren Fischzug die Hand reicht, damit er an das Land steige, Porta Sole mit der Krönung Mariä unter einer strahlenden Sonne 9).

Von den übrigen, in der Biblioteca Comunale zu Perugia bewahrten, ebenfalls mit Miniaturen oder wenigstens mit kunstvollen Initialen geschmückten Matrikeln sei noch genannt: Die Stammrolle der Mercanzia aus dem Jahre 1356, mit besonders wertvollen Miniaturen, welche die Abzeichen der fünf Rioni und ihre Schutzpatrone darstellen: Porta Sant' Angelo mit der Verkündigung, Porta Sole mit der Krönung Mariä und zwei strahlenden

---

7) Spoglio delle Matricole, Perugia, Stadtbibliothek p. 15.

8) Vielleicht trägt diese kurze Beschreibung Mariottis dazu bei, das Blatt wieder aufzufinden.

9) Die zweite Stammrolle des Cambio ist am Ende mit einer Miniatur geschmückt, welche Johannes den Täufer darstellt. Man glaubte früher, daß diese Darstellung des Täufers und der Umstand, daß die Kapelle des Cambio dem Täufer geweiht war, miteinander im Zusammenhang ständen. Der Name des Täufers figuriert aber nicht unter den Heiligen, welche am Anfang des Buches genannt werden.

Sonnen, Porta S. Pietro mit einer Ansicht der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande, mit dem schlanken Campanile, den die vergoldete Statue des Apostels Petrus krönt, Porta Eburnea mit dem turmbewehrten Kriegselefanten und dem Apostel Jakobus, Porta S. Susanna mit der heiligen Schutzpatronin [10]).

Auf einem der Blätter liest man unter dem Stadtwappen den Hexameter: »Rex avium quadrupes servat commertia grifes«, und auf einem anderen folgende Mahnung an die Rektoren der Zunft:

»Da Bruto primo consolo dei Romani
Prudente, giusto, forte e temperato
Esenplo prenda ciascun consolato.«

Ein Porträt in dem Friese, der das Blatt einrahmt, darf wohl als Selbstbildnis des uns unbekannten Künstlers angesehen werden [11]).

Aus der Reihe der anonymen Miniaturen, welche die Annali Decemvirali schmücken, ragt eine Arbeit des Giacomo Caporali hervor, die Initiale »I« in Form eines Greifen, dessen Leib in eine Schlange endigt. Über den Autor dieser Miniatur, die von Napoleone Verga in Chromolithographie reproduziert worden ist [12]), besteht kein Zweifel, da Caporali sie während seiner Amtszeit als Prior 1474 so firmiert hat:

»Non guardare a tal lavoro
Che Giapeco del Caporale magnifico Priore
El fe et no è costo denaio al notaro l'oro.«

Die dürftigen Nachrichten, welche wir über die Lebensumstände dieses Künstlers beizubringen vermögen, reichen vom Jahre 1471 bis zum Jahre 1478, in welchem er starb. Sie finden sich später zusammengestellt. Zwei Antiphonare des Klosters S. Pietro, von 1473, legen von der Kunstfertigkeit des Meisters rühmliches Zeugnis ab. Eines derselben, mit der Signatur K, zeigt auf der ersten Seite in der Initiale M den Apostel Andreas in der Barke, dem Christus die Hand reicht, während das zweite Antiphonar mit einer Miniatur geschmückt ist, die den Apostel Petrus auf dem Katheder sitzend darstellt.

Über einen Zeitgenossen Giacomo Caporalis, Benedetto di Pietro do Mugnano, der in die Matrikel der Malerzunft eingetragen war, aber vorzugsweise die Kunst des Illuminierens ausgeübt zu haben scheint, fließen die Nachrichten weniger spärlich; sie reichen von 1456 bis 1469, in welchem Jahre er laut Notiz der Matrikel gestorben ist. Im April

[10]) Von Vincenzo Ansidei in der Zeitschrift: Augusta Perusia 1907, fasc. V—VI, p. 80—84 abgebildet.

[11]) s. Ansidei, loc. cit. p. 83.

[12]) Giornale di Erudizione artistica 1873, am Ende.

1456 verpflichtet er sich, für das Kloster S. Francesco in Porta S. Susanna zu bescheidenem Preise Miniaturen zu liefern, im Jahre 1458 wird er in die Malerzunft aufgenommen, und im Juli desselben Jahres finden wir ihn aufs neue für S. Francesco beschäftigt. Am 31. Dezember 1459 erhält er für einige Buchstaben, die er in die Chorbücher der Prioren gemalt hatte, 2 Lire und 10 Soldi. Am 23. März 1465 zahlt ihm das Kloster S. Pietro für ein Missale 20 Lire und am 21. Mai 4 Lire als Restbetrag für zwei nicht näher bezeichnete Figuren, die er in der Kirche gemalt hatte. Am 2. März 1458 verkauft er ein Stück Land und am 4. August 1469, seinem Todesjahr, wird er noch einmal in einem Dokument des Peruginer Notariatsarchives genannt. Wie der eben genannte Künstler, war auch Mariano d'Antonio in die Matrikel der Malerzunft eingetragen, aber zeitweilig als Miniator tätig. Am 27. Januar 1456 übernimmt Mariano von dem Sakristan des Klosters S. Francesco in Porta S. Susanna den Auftrag, einen großen Psalter, den Frate Evangelista todesco geschrieben hatte, mit Miniaturen zu schmücken. Als Vorbild sollte ein, vielleicht von ihm selbst illuminierter Psalter im Kloster Monte Morcino dienen [13]).

Für das Kloster San Francesco arbeiteten in jener Zeit auch fremde Künstler, wie der »Miniatore e Scrittore« Giovanni Mellis, der als Deutscher und auch als Franzose bezeichnet wird, ferner der schon genannte Frate Evangelista »todesco della mangna«, der von »Maistro Stefano, miniatore de penna« in der Kunst des Illuminierens unterrichtet wurde. Die Zahlungen an ihn laufen bis 1465. Zu diesen Künstlern gesellen sich noch »Maestro Oliviere« oder »Orleviere francieso«, der ein kleines Brevier mit Miniaturen schmückte, und Frate »Pietro Todesscho«, von dem wir hören, daß er ein Brevier teilweise und ein Werk des Franciscus Mayronius de Digna, eines Schülers des Scotus, ganz zu illuminieren hatte [14]).

In weit größerem Umfange, als das Kloster S. Francesco, zog das reiche Benediktinerkloster S. Pietro einheimische und fremde Künstler zur Ausschmückung seiner Chorbücher heran. Von Giacomo Caporalis Arbeiten für S. Pietro haben wir bereits gesprochen. Fast gleichzeitig mit ihm waren Pier Antonio di Giacomo da Pozzuoli und Tommaso di Mascio di Scarafone für das Kloster tätig. Pier Antonio empfing von 1471 bis 1472 verschiedene Zahlungen für zwei

---

[13]) Als die Olivetanermönche nach der Aufhebung des Klosters Montemorcino, das heute die Peruginer Universität beherbergt, die Stadt verließen, brachten sie wertvolle Bilder und andere Kunstwerke nach S. Francesca Romana in Rom, wo sich vielleicht noch heute jener Psalter befindet.

[14]) Näheres in Rossis: »Partite di Scrittori, Miniatori e Legatore di libri, cavate da uno scartafaccio del Convento di S. Francesco di Perugia.« Giorn. di Erud. Art. Vol. II 1873, p. 318—327.

Antiphonare, die er mit noch erhaltenen schönen Miniaturen geschmückt hatte. Das eine derselben, mit der Signatur I, zeigt auf der ersten Seite in der Initiale A die Verkündigung und unten am Rande den Apostel Petrus, und auf Seite 119 in der Initiale T die Apostel Petrus und Paulus, während das zweite, mit der Signatur L auf der ersten Seite in der Initiale A (Angelus), die Halbfigur des segnenden Salvators und auf Seite 8 in der Initiale C (Crucifixus) die Auferstehung Christi darstellt. Tommaso erhielt am 31. August 1473 eine Zahlung für 669 gemeinsam mit Ercolano di Maestro Benedetto gemalte Buchstaben; ebenso empfing er im Januar 1491 von dem genannten Kloster eine Teilzahlung für zwei Miniaturen im Breviarium des Chors. Tommaso arbeitete auch für Rechnung der Prioren von Perugia: am 25. Oktober 1507 wurde ihm aus der Peruginer Stadtkasse eine Zahlung von einem Dukaten angewiesen, »quod miniavit in libro comunis nostri montem malbe et pluria alia laboreria in decus el magnificentiam reparationis facte dicti montis pro dicto magnifico communi perusie«.

Im Anhange geben wir Nachricht von einem deutschen in Perugia zu Anfang des Quattrocento tätigen Miniator Arnaldo da Colonia, der auf Veranlassung des päpstlichen Statthalters am 13. Mai 1426, für »scriptura, miniatura et robricatura et per la carta pecorina per li ordenamenti de frate Bernardino« 2 Fiorini und 40 Soldi erhielt, ferner eine Notiz über Giovanni di Cola di Giorgio de' Cagnoni, aus Amatrice, der am 9. August 1474 einen Peruginer Studenten Bernardo de Capranica auf Zahlung von vier Dukaten verklagte, welche der Künstler »pro realluminatura unius libri cartarum pecudinarum qui vocatur liber Digestorum veterum« beanspruchte, sowie über einen nicht identifizierbaren Pietro da Perugia, der am 6. Januar 1476 von der Domopera zu Orvieto 23 Lire und 7 Soldi für ein Graduale erhielt, und von dem Milanesi annimmt, daß er identisch sei mit dem von Vasari in der Vita Agnolo Gaddis genannten, der die Bücher Pius' II. und Pius' III. miniierte.

Ein kostbares, mit reichem Deckelschmuck und Miniaturen geschmücktes Missale aus dem Jahre 1365 im Wert von 30 Fiorini, das 1459 dem Klarissinnenkloster Monteluce bei Perugia geschenkt wurde, und dessen Schenkungsurkunde wir mitteilen, ist verschollen [15]). Vielleicht aber trägt die genaue Angabe der Worte am Anfange und am Schlusse des Buches, sowie einiger der Miniaturen (S. Franciscus, Kreuzigung mit Maria und Johannes) dazu bei, daß es doch noch zum Vorschein kommt. Gleichfalls verschollen ist ein Breviar, das im Jahre 1479 vom Kloster S. Francesco del Monte bei

[15]) Das Kloster ist kürzlich aufgehoben worden. Im November 1909 hatte der Verf. Gelegenheit, das Inventar des Klosters zu besichtigen, fand aber nicht mehr das erwähnte Missale.

Perugia für 10 Fiorini erworben wurde, ebenso ein Missale »in lettera parigina« mit Miniaturen, das der Priester der Kirche S. Polo in der Valle del Materno 1480 an einen Peruginer Bürger verkaufte, und ein auf Pergament gedrucktes Missale, das 1489 dem Kloster S. Girolamo zu Perugia gestiftet wurde. Die am Schluß mitgeteilten Dokumente über die Miniaturen des Cinquecento in S. Pietro sind bereits 1866 von Don Luigi Manari in der Zeitschrift: L'Apologetico und vom Padre Placido M. Lugano 1903 publiziert worden [16]. Sie erscheinen hier zum ersten Male in korrekter Lesung, die Dr. Antonio Briganti in Perugia besorgt hat, und dürfen ein besonderes Interesse beanspruchen, weil die Chorbücher, auf welche sich die Zahlungsvermerke beziehen, fast ausnahmslos noch heute ihren kostbaren Miniaturenschmuck aufweisen.

Alvise da Napoli illuminierte von 1526 bis 1527 die drei mit E, F, G gezeichneten Graduale und stellte im ersten auf Seite 1 innerhalb der Initiale Q einen betenden S. Benedetto, auf Seite 28 einen Propheten mit Buch und Spruchband, auf Seite 48 in der Initiale N eine Kreuzigung, im zweiten Graduale auf der ersten Seite die Auferstehung Christi, auf Seite 67 in der Initiale V die Himmelfahrt mit den zwölf Aposteln, auf Seite 67 in der Initiale C Christus mit dem Leidenskelch und den Wundenmalen dar. Im Jahre 1527 starb der treffliche Künstler [17].

Zwei hervorragende Florentiner Miniatoren, Giovanni di Giuliano Boccardi und sein Sohn Francesco, arbeiteten von 1517 bis 1518 gemeinsam für das Kloster S. Pietro. Von ihnen rührt das mit dem Buchstaben O gezeichnete Chorbuch her, das vier Miniaturen aufweist: Einen heiligen Benedikt, der Schweigen gebietet, einen Petrus auf den Wassern mit Christus, den wunderbaren Fischzug und die Kreuzigung Petri. Mit einigem Vorbehalt darf ihnen auch das Titelblatt des mit dem Buchstaben T gezeichneten Chorbuches zugeschrieben werden, das in der Initiale B (Beatus vir) den angesichts der Stadt Jerusalem betenden König David zeigt und auf Seite 41 in der Initiale D die thronende Madonna mit dem Kinde und in einem Tondo den heiligen Benedikt, sowie an dem mit Arabesken verzierten Rande zwei Heiligenköpfe darstellt, die Kameen nachahmen.

Lattanzio di Giovanni aus Perugia, ein Maler, der 1524 noch am Leben war, wie Vermiglioli gezeigt hat [18], erhielt am 20. Dezember 1518 »per certe miniature« einen Fiorino und 68 Soldi.

---

[16]) Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi benedettini di Monteoliveto, Firenze 1903.

[17]) Weitere Nachrichten über den Künstler gibt A. Caravita: I Codici e le Arti a Monte Cassino, Monte Cassino, 1869, I p. 442 ff.

[18]) Lattanzio richtete im Jahre 1524 an den päpstlichen Vizelegaten die Bittschrift, von Geldstrafen befreit zu werden, welche über ihn verhängt waren (Vermiglioli, Vita di Pinturicchio, p. 239).

Wir erfahren schließlich, daß der jüngere der beiden Boccardini gemeinsam mit Matteo da Terranuova von 1527 bis 1529 die neuen Graduale des Klosters und den »psalterio de la Settimana Santa« illuminiert hat. Der letztere ist noch erhalten und stellt auf dem Titelblatt in der Initiale Z (Zelus) das heilige Abendmahl und am Rande rechts in einem Tondo die Halbfigur eines betenden Mönches dar, ferner auf Seite 36 in der Initiale A (Astiterunt) den Heiland mit den Wundenmalen vor Pilatus, und schließlich auf Seite 71 in der Initiale I (in Pace) die Grablegung Christi. Von ihnen rühren wahrscheinlich auch die beiden mit C und D gezeichneten Graduale her, von denen das erste auf dem Titelblatt in der Initiale N den betenden König David, auf Seite 40 in der Initiale P die Geburt Christi, auf Seite 47 die heiligen drei Könige, auf Seite 53 in der Initiale N Gottvater in der Glorie und das auf der Erde liegende Christuskind darstellt, während das zweite auf der ersten Seite den König David als Propheten zeigt.

Testament des Mastro Angelo Bencivenni Miniatore

P. S. S. 21. Dez. 1322.

Pergament, Perugia, Archivio delle Confraternità riunite.

In nomine Domini Amen Anno MCCCXXII Indictione quinta, tempore Domini Johannis Pape XXII, die XXI mensis Decembris.

Cum vita hominum sit labilis et chaduca et numquam statu permanet in eodem, set (!), proud (!) legitur, omnes morimur et quasi aque dilabimur super terram, que non revertuntur. Et quilibet temere debet casum mortis et spetialiter subitane, idcirco Magister Angelus quondam Bencivennis miniator de porta Sancte Sussanne et parochia Sancte Marie de Valle, timens casum mortis predicte, sanus mente et cum bona et recta scientia constitutus, corporea tamen infirmitate dispositus ne valeat mente et sensu defficere nec intestatus decedere, hoc presens testamentum nuncupatum de suis bonis et rebus facere procuravit hoc modo videlicet.

In primis jussit et voluit corpus suum sepelliri apud locum fratruum minorum Sancti Francisci de Perusio.

Es folgen Bestimmungen zugunsten der Mutter des Erblassers, domine Yungle und seines Bruders Pietro vom Franciskanerorden und zahlreiche Legate für Peruginer Kirchen, Klöster, Hospitäler etc.

Item judicavit et reliquid (!) de bonis suis post mortem dicte sue matris Monasterio Sancte Angnetis quod est prope Ecclesiam Sancti Bevegnatis pro opere dicte Ecclesie vel pro una tabula in qua fiat pictura Beate Agnetis, decem libras denariorum, item judicavit et reliquid de bonis suis post mortem dicte sue matris Monasterio Sancte Angnetis de Bonegio pro opere Ecclesie ipsius monasterii decem libras denariorum, (Omissis)

item ad honorem et reverentiam Beate Marie Magdalene (de Corciano) facere fieri unam pulcram tabulam in qua fiat pictura ipsius Sancte Marie Magdalene, (Omissis), item indicavit et reliquid de bonis suis post mortem domine Yungle matris sue fraternitati disciplinatorum Jesu Christi Crucifissi el Beati Francisci que coadunatur in Civitate Perusii in Porta Sancte Susanne juxta Ecclesiam Sancti Nicolay pro duobus lectis qui sint proprie deputati ad servitium pauperum venientium et permanentium in fraternitate predicta, viginti quinque libras denariorum perusinorum minutorum, pro anima dicti testatoris. (Omissis.) Item fratri Petro Bencivennis de ordine fratrum minorum, fratri carnali ipsius testatoris pro libris et pro aliis suis necessitatibus trecentas libras denariorum perusinorum minutorum, item voluit jussit et mandavit quod Domina Yungla mater ipsius testatoris sit et esse debeat Domina et Massaia et usufructuaria omnium et singulorum bonorum ipsius testatoris in vita sua, in omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et inmobilibus residuis de juditiis et legatis supradictis sibi heredes universales instituit ministrum fratrum de penitentia qui pro tempore fuerit, et priorem et subpriorem fraternitatis disciplinatorum Jesu Christi Crucifissi et Beati Francisci que habet domos in civitate Perusii in Porta Sancte Sussanne et parocchia S. Nicolay, qui pro tempore fuerint. (Omissis.)

Actum hoc fuit Perusii in Porta Sancte Sussanne et parochia Sancte Marie de Valle in domo infrascripti Magistri Angeli testatoris etc.

Et Ego Andreas quondam Jacobi de Porta Eburnea et Parochia Sancti Angeli, Inperiali Auctoritate notarius hiis omnibus superscriptis interfui et ut supra legitum rogatus a dicto testatore etc.

Kämmerer, Rektoren und Notar der Miniaturistenzunft im 1. Semester 1324.

In nomine domini Amen anno eiusdem Millesimo IIJ.° XXIIJ.° Indictione VJ.ª tempore domini Johannis pp. XXIJ. die XVIIJ.ª mensis decembris.

Infrascripti sunt Camerarius et Rectores Miniatorum Civitatis Perusij ellectorum pro sex mensibus proxime venturis incipiendis in kalendis mensis Januarij proxime venturi secundum formam statutorum ordinamentorum reformationum dicte Civitatis perusij: Imprimis.

Augustinus helemosine homodei porte heburnee et parochie Sancti Angeli Camerarius dicte Artis.

Ninus Ugolini Verrissoli
M.er Andreas Boni
Sensulus Homucioli
Tancreducius Tancredi
} de porta heburnea Rectores dicte Artis

Nuctius Helemosine
Petrus Venturelle
Angelellus Burgoli
Mossolus Benvenuti } de porta heburnea Rectores dicte Artis

Angelellus Marrini. Rector porte Sosanne

Cimius Vinoli. Rector porte Sancti Angeli

Tordolus domini Viridis. Rector porte Sancti Petri.

Et Ego Mannolus quondam Pelloli de porta heburnea et parochie sancti Bartholomej Imperiali auctoritate notarius et nunc notarius dicte Artis predicta scripsi et publicavi.

Exibita et porecta fuit dicta ellectio dictorum Miniatorum per dictum Mannolum notarium dicte Artis mihi Bartholino notario domini Judicis Justitie die XXIIIj.ª mensis decembris.

Arch. comun. di Perugia. — Lib. Camer. et Rect. Art. an. 1323, c. 18 t. Giorn. Erud. Art. 1873 Vol. II p. 350. (Rossi.)

Notizen aus den Libri degli Offici im Archivio Comunale zu Perugia[19]).

Tancredutius Tancredi miniator.

Prior im I Bim. 1310.

Ceccarello di Andruccio S. P. A. *

Fideiussor des Priors Jacopo di Paoluccio S. S. A. im 3. Bim. 1362, Kämmerer im 1. Sem. 1364, Fideiussor des Priors Bartolaccio di M° Bartolo P. S. im 4. Bim. 1364.

Jacopo di Paoluccio P. S. A. *

Prior im 3. Bim. 1362, Fideiussor des Priors Piero di Cola im 3. Bim. 1363, Kämmerer im 2. Sem. 1363.

Pietro di Cola P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1362, Prior im 3. Bimester 1363.

Tancio di Mattiolo P. S. S. *

Fideiussor des Priors Jacopo di Paoluccio im 3. Bimester 1362.

Bartolaccio di Messer Bartolo P. S. *

Fideiussor des Priors Piero di Cola im 3. Bim. 1363, Prior im 4. Bim. 1364.

---

19) Über die mit einem Sternchen versehenen Künstler teilen wir unedierte Notizen mit. Die übrigen sind durch Adamo Rossi im Giornale di Erudizione artistica 1873, vol. II p. 308 u. ff. publiziert worden.

Der Kürze wegen habe ich folgende Sigla eingeführt: P. E. = Rione Porta Eburnea, P. S. = Rione Porta Sole, P. S. S. = Rione Porta Santa Susanna, P. S. P. = Rione Porta San Pietro, P. S. A. = Rione Porta Sant' Angelo. Ann. Xv. = Annali Decemvirali. Arch. Not. = Archivio Notarile. Arch. Giudiz. = Archivio Giudiziario. Sem. = Semester. Bim. = Bimester. Trim. = Trimester.

Francesco di ser Taddeo P. S. ? *

Fideiussor des Priors Bartolaccio di M° Bartolo im 4. Bim. 1364, und Kämmerer im 2. Sem. 1364.

Paolo (Paolino) di Jacopo P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1365 und im 1. Sem. 1378.

Nicoluccio di Cola P. S. A. *

Fideiussor des Priors Jacopo di Paoluccio im 3. Bim. 1362, des Priors Pietro di Cola im 3. Bim. 1363, des Priors Bartolaccio di Maestro Bartolo im 4. Bim. 1364. Kämmerer im 1. Sem. 1365, 1376, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1380, im 2. Sem. 1385 und im 2. Sem. 1393. Hier der Zusatz „scriptor".

Petruccio di Lello P. S. P. *

Fideiussor des Priors Bartolaccio di M° Bartolo im 4. Bim. 1364, Prior im 3. Bim. 1376, Kämmereer im 2. Sem. 1377, Prior im 3. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1383.

Bettolo di Tancio P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1366, 2. Sem. 1376, im 4. Bim. 1379, Fideiussor des Priors Madaluccio di Andrea, Fideiussor des Priors Niccolo di Giovanni im 4. Bim. 1382, Kämmerer im 2. Sem. 1382.

Bandino di ser Rainuccio P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1377, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379 und des Priors Maddaluccio di Andrea im 4. Bim. 1379.

Jacopo di Angelello del Patriarca P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1378, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1387.

Madaluccio d'Andrea P. S. A. *

Prior im 4. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1382, Fideiussor des Priors Niccolo di Giovanni im 4. Bim. 1382, Kämmerer im 2. Sem. 1384[20]) und im 1. Sem. 1391.

Giovanni di ser Domenico di Nuto P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1379, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379 und des Priors Maddaluccio di Andrea im 4. Bim. 1379, Kämmerer im 2. Sem. 1394.

Vanne del Signor Nicola P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1379, Fideiussor des Priors Maddaluccio di Andrea im 4. Bim. 1379 und des Priors Niccolo di Giovanni im 3. Bim. 1382.

Francesco di Coppolo P. E.

Kämmerer im 1. Sem. 1381.

Gaspare di Lello P. S. P.

Kämmerer im 2. Sem. 1381, 1. Sem. 1397, 2. Sem. 1402 und 1408.

[20]) Camerarius artis scriptorum et miniatorum.

Jacopo di Giolo *

Fideiussor des Priors Niccolo di Giovanni im 4. Bim. 1382.

Niccolo di Giovanni di Martino P. S.

Prior im 3. Bim. 1382, Kämmerer im 2. Sem. 1389, 1396 und 1401.

Angelino di Teo P. S. A.

Prior im 2. Bim. 1383, Kämmerer im 2. Sem. 1383, im 1. Sem. 1398, im 1. Sem. 1402 und 1403, im 2. Sem. 1406.

Ghiodio di Ceresia P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1384.

Tommassuccio di Niccolo P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1386.

Franceschino di Matteolo P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1386, Prior im 3. Bim. 1387.

Niccolo di Paolo P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1388.

Simone di Ranalduccio P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1388.

Boncagno di Polo P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1389.

Francesco di Franceschino P. S.

Prior im 4. Bim. 1390, Kämmerer im 1. Sem. 1420 und 1. Sem. 1429.

Massucciolo di Niccolo P. S. S.

Prior im 4. Bim. 1391.

Borgaruccio di Ceccio P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1390.

Polidoro di Costantino P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1390.

Pietro di Giovanni di Ottaviano P. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1391.

Matteo di Paolo P. S. S.

Prior im 4. Bim. 1392 und Kämmerer im 2. Sem. 1392.

Martino di Lello P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1393.

Giodio di Niccoluccio P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1394 und 1400[21]), Prior im 6. Bim. 1400.

Andrea di Arrigo P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1395.

Tommaso di Berardello P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1395.

---

[21]) Camerarius miniatorum et scriptorum.

Antonio di Gilio P. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1399.

Giuliano di Petruccio P. S. P.

Kämmerer im 1. Sem. 1399: „miniatorum et scriptorum".

Renzo di Teo di ser Gioiola P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1380, 1. Sem. 1396, 2. Sem. 1400, 1. Sem. 1408.

Cecco di Ciolo oder di Cinolo P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1392, 1. Sem. 1417, Prior im 4. Bim. 1421, Kämmerer im 1. Sem. 1430.

Giovanni di M° Cecco (Castiatelle) P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1397, 1. Sem. 1401 [22]), Prior im 1. Bim. 1405, Kämmerer im 2. Sem. 1405 (Johannes Cechi Castiatelle), 1. Sem. 1412, 2. Sem. 1415.

Costanzolo di Antonio P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1398, 2. Sem. 1404, Prior im 4. Bim. 1405, Kämmerer im 1. Sem. 1410, Prior im 3. Bim. 1411, Kämmerer im 2. Sem. 1414.

Lodovico di Pellino di Ceccolo P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1403, Prior im 5. Bim. 1404 und im 2. Bim. 1409.

Jacobuccio di Petruccio P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1404.

Niccolo di Alessandro P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1405, Prior im 5. Bim. 1409, Kämmerer im 1. Sem. 1411.

Bindolo di Angelo di Ceccolo di Bindolo P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1406, 2. Sem. 1412, Prior im 6. Bim. 1414.

Antonio di Silvestro P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1407 und im 1. Sem. 1416.

Luca di Antonio di Mona P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1407, Prior im 1. Bim. 1411, Kämmerer im 2. Sem. 1416. [23])

Barnabeo di Cristoforo P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1409, 1. Sem. 1414, Prior im 3. Bim. 1430, Kämmerer im 1. Sem. 1437 und 2. Sem. 1439.

Niccolo di Martino P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1409.

---

[22]) Camerarius miniatorum et scriptorum.

[23]) Bei Rossi, Giorn. di Erud. Art. II p. 311 die Notiz, daß er damals Kastellan des Cassero von Castello della Pieve war und als Rebell von der Liste gestrichen wurde, worauf Onofrio d'Andrea P. S. S. an seine Stelle trat.

Niccolo di Matteo di Giovannello *

Kämmerer im 2. Sem. 1410.

Bordo di Adovardo P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1411, Prior im 3. Bim. 1415.

Nofrio di Andrea P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1413, Prior im 5. Bim. 1420, Kämmerer im 1. Sem. 1422.

Paolo di Lapo di Paoluccio P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1413.

Felice di Francesco P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1415 und Prior im 6. Bim. 1425.

Francesco di Pietro di Tanolo P. S. S.

Prior im 6. Bim. 1416, Kämmerer im 1. Sem. 1419.

Angelo Vignatoli S. S. und P. S. A.

Prior im 5. Bim. 1417, Kämmerer im 1. Sem. 1418. (P. S. A.).

Massuccio di Antonio (Bocconcioni) P. S. P.

Kämmerer im 2. Sem. 1417, Prior im 5. Bim. 1418.

Lorenzo di Jacopo Pelloli P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1418.

Francesco di Antonio P. E. und P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1419, Prior im 1. Bim. 1420, Kämmerer im 2. Bim. 1443, Massaio im 1. Sem. 1446.

Niccolo di Jacopo di Armanello P. S. A.

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 2. Sem. 1420, im 2. Sem. 1427 und für das 2. Sem. 1431 von neuem zum Kämmerer gewählt, doch wegen statutenwidriger Selbstwahl gestrichen[24]). An seine Stelle trat Turpino di Gilio.

Turpino di Gilio P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1421, 1. Sem. 1426, Prior im 3. Bim. 1431, Kämmerer im 2. Sem. 1431 (substitutus), im 1. Sem. 1434 (surrogatus), im 1. Sem. 1438, 1. Sem. 1439, Prior im 2. Bim. 1439, Massaio im 2. Sem. 1440, Kämmerer im 2. Sem. 1445, Prior im 1. Bim. 1446, Kämmerer im 1. Sem. 1449, 1. Sem. 1453, Prior im 2. Bim. 1454, Kämmerer im 1. Sem. 1470.

---

[24]) 1431 = Die XV Junii.

Nicolaus Jacobi Armellini P. S. A. camerarius artis miniatorum.

In margine: 1431 = Die XXIV Juni: = Turpinus Gilii P. S. S. electus, vocatus et nominatus fuit in camerario artis miniatorum loco Nicolai Jacobi qui fuit unus ex insacculatoribus ad insacculandum officiales in presenti sacculo et se ipsum insacculavit In camerario artis miniatorum et quum non est iustum neque secundam formam statuti insacculatores possunt se ipsos insacculare. Ideo adunati artifices dicte artis cassaverunt dictum Nicolaum Jacobi et loco sui eligerunt Turpinum Gilii dicte artis etc.

VI. R° c. 84.

Antonio di Maestro Giovanni P. S. P. *

Prior im 6. Bim. 1422.

Jacopo di Renzo P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1422, Prior im 5. Bim. 1422, und für das 6. Bim. 1426 zum Prior gewählt. Während der Amtszeit wegen Mordes verurteilt[25]). An seine Stelle tritt als Prior Niccolo di ser Francesco P. S. S.

Costantino di Matteo.

Kämmerer im 1. Sem. 1423.

Niccolo del signor Niccolo P. S. S.

Prior im 3. Bim. 1423, Kämmerer im 1. Sem. 1427 und 1431. Am 16. Dezember 1433 für das erste Semester 1434 zum Kämmerer gewählt; doch starb er noch vor Antritt des Amtes. Am 25. Dezember 1433 wird an seiner Stelle Turpino di Gilio P. S. S. gewählt.

Magiolo di Bartolomeo P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1423 und im 2. Sem. 1434.

Averardo di Francesco.

Massaio im 2. Sem. 1425.

Cristoforo di Meo P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1424 und im 1. Sem. 1433.

Antonio di Meo P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1425, 2. Sem. 1432, 1. Sem. 1442, Massaio im 2. Sem. 1442.

Mariotto di Berardo P. E. *

Kämmerer im 2. Sem. 1425, 2. Sem. 1437 und Massaio im 1. Sem. 1447.

Niccolo di ser Francesco P. S. S. *

Prior im 6. Bim. 1426 (surrogatus), Kämmerer im 1. Sem. 1428, Prior im 2. Bim. 1431, Kämmerer im 2. Sem. 1433 und 1435. (In den beiden letzten Notizen: Nicolaus Francisci.)

Ugolino di Roberto P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1426.

Mariotto di Pietro di Boccio P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1428 und 1. Sem. 1432, Prior im 3. Bim. 1433, Kämmerer im 2. Sem. 1438 und im 1. Sem. 1443, Prior im 4. Bim. 1442, Kämmerer im 1. Sem. 1447, Prior im 2. Bim. 1448, Kämmerer im 2. Sem.

---

25) 1426 = Die XXI Octobris.

Jacobus Rentii miniator prior P. S. S.

In margine: 1426 = Die XXIV Ottobris. Ex deliberatione dominorum priorum artium etc. surrogatus fuit etc. in locum Jacobi Rentii prioris pro arte miniatorum banniti et absentis per homicidium in priorem pro arte miniatorum etc. Nicolaus ser Francisci de Porta S. S. pro arte miniatorum.

VI Bim: 1426 = 7° R: Off. a 1418 ad 1433 c. 52.

1453, Prior im 2. Bim. 1459, Kämmerer im 2. Sem. 1471 und im 2. Sem. 1484.

Lodovico del Signor Giovanni P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1429.

Jacopuccio di Ciopa P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1430.

Felice di Francesco P. E. war Mitverfasser der Matrikel der Miniatoren, Prior im 2. Bim. 1434, und Massaio im 1. Sem. 1450.

Manzoni Matr. p. 154, Note 65.
Giorn. di Erud. Art. II p. 305.

Jacopo di ser Angelo P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1435.

Jacopo di Cornacchia P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1436.

Bartolomeo di Francesco P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1436, Prior im 3. Bim. 1440, im 4. Bim. 1451, Kämmerer im 2. Sem. 1452, Massaio im 2. Sem. 1455 und 1461.

Jacopo di Cola P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1439.

Andrea di Angeluccio P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1440, Massaio im 1. Sem. 1449[26]).

Antonio del Maestro P. S. P.

Massaio im 1. Sem. 1440.

Piergiovanni di Piergiovanni P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1440, Massaio im 1. Sem. 1441, Massaio im 2. Sem. 1453, zum Kämmerer für das 1. Sem. 1468 gewählt; doch trat an seine Stelle Jason Mariotti.

Andrea di Vestro P. E.

In die Matrikel für P. E. eingeschrieben: Andrea di Vestro del Bruno.

Kämmerer im 1. Sem. 1441, 1450, Prior im 3. Bim. 1443 und 2. Bim. 1450, Kämmerer im 1. Sem. 1454, 1461, Prior im 3. Bim. 1463.

Jacopo di Francesco P. S.

Massaio im 2. Sem. 1441.

Guiduccio di Giovanni P. S. P.

Kämmerer im 2. Sem. 1441 und im 1. Sem. 1448.

Brandizio di Francesco P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1442, 1448, 1. Sem. 1452, Massaio im 1. Sem. 1456, 1459, Kämmerer im 1. Sem. 1460 und 1469.

---

[26]) Laut Mariotti Kämmerer 1441. Diese Notiz ist jedoch an der angegebenen Stelle nicht zu finden.

Paolo di Agnolello P. S.

Massaio im 1. Sem. 1442, 1. Sem. 1451, 2. Sem. 1458, 1. Sem. 1460.

Andrea di Cecco.

Massaio im 1. Sem. 1443.

Teseo di Francesco P. S.

Massaio im 2. Sem. 1443 und Kämmerer im 1. Sem. 1445.

Battista di Pietro Fumaioli P. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1444.

Francesco di Assisi P. S.

Massaio im 2. Sem. 1444.

Francesco di Cerulio P. S. A.

Massaio im 1. Sem. 1444.

Pietro Paolo di Angelo della Nonna P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 1. Sem. 1444, Prior im 4. Bim. 1449, Kämmerer im 2. Sem. 1450, Massaio im 1. Sem. 1458, Kämmerer im 2. Sem. 1460 und im 1. Sem. 1463.

Antonio di ser Bartolomeo P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1445 und 2. Sem. 1447, Massaio im 1. Sem. 1453.

Guiduccio Pianellari.

Massaio im 1. Sem. 1445.

Costanzo di Antonio alias del Roscetto P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1446.

Cristoforo di Meo Rosoli P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1446 und 1447.

Cristoforo di Martino P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1448 und im 1. Sem. 1454.

Giovanni di Bartolomeo Ciabacca P. S. P.

Massaio im 1. Sem. 1448, Prior im 5. Bim. 1451.

1510. Die XVI Novembris P. S. P.

Francisci Balthassarris Francisci de Perusia pro se et procuratorio nomine mag. fratris Gasparis Francisci etc. contra Nicolaum et Valentinum filios et heredes Joannis Ciabacche de Perusia dicte Porte P. S. P., wegen eines Hauses im Castello di Papiano bei Perugia.

Arch. Giudiz. Processus III Nr. 23.

1504. Die XXIV Augusti.

Pii Magistri Angeli et Ludovici fratris, de Perusia, contra Valentinum Johannis Ciabacche de Perusio maritum domine Cornelie ser Pergentilis mag. Angeli (wegen eines Legates, das Domina Cornelia aus der Erbschaft der Costanza, der Mutter der beiden Kläger, beanspruchte.)

Arch. Giudiz. Proc. civ. II Nr. 13.

Bartolomeo di Antonio P. S.

Massaio im 2. Sem. 1449, Kämmerer und Insacculator im 2. Sem. 1451 und 1. Sem. 1457, Massaio im 2. Sem. 1459.

Francesco di Giovanni di Renzo P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1449 Massaio im 1. Sem. 1455 Kämmerer im 2. Sem. 1456, Prior im 2. Bim. 1458, Massaio im 1. Sem. 1462, Kämmerer im 1. Sem. 1465, Massaio im 2. Sem. 1466, Prior im 4. Bim. 1471, Kämmerer im 2. Sem. 1472, Prior im 3. Bim. 1476, Kämmerer im 1. Sem. 1477.

Donato di Lorenzo P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1450.

Monte di ser Nello P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1451, Massaio im 2. Sem. 1451 und im 1. Sem. 1452, Kämmerer im 1. Sem. 1455, Massaio im 1. Sem. 1457, zum Kämmerer für das 2. Sem. 1459 gewählt; an seine Stelle tritt am 5. November sein Bruder Niccolo.

Costantino di Mr Agamemnone de Arcepresbiteris. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Massaio im 2. Sem. 1452, Kämmerer im 2. Sem. 1454, 1. Sem. 1458, 2. Sem. 1464. Für das 2. Sem. 1480 zum Kämmerer gewählt, stirbt er vor oder während der Amtszeit. Sein Amtsnachfolger wird Pier Giovanni Bernabei.

Baldassarre di Matteo P. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1455, Massaio im 2. Sem. 1456, Kämmerer im 2. Sem. 1458 und im 2. Sem. 1463. Hier die Notiz: „Mag. Balthasar qui moratur in domo Constantii de Raineriis“.

Mariano d'Antonio.

1456 a di XXVII de genaro.

A di sopradicto fece[27]) el patto con maisstro Mariano pentore d'uno salterio grande che scrive frate Vangelista todesco per pregio de Fl. XX a quaranta el quale salterio a tolto masstro Mariano a miniare per Fl. XX a quaranta cum quiste patte e conditione che dega miniare el ditto salterio tutto a suoie spese le lettere de pennello d'azuro oltra marino e d'oro fine e altre cholore fine e fare le storie nelle letere principale secondo che io gle dirò de lo testamento vechio e novo quelle lettere de le noturne e altre loche dove se rechiede elle lettere de salterio fiorite como stanno nel salterio de Monte Morcino o melglio.

E a di 8 martio ave azurro quale ave frate Nardo — lib. — s. 17 d. 6.

---

[27]) Der Sakristan Frate Urbano da Perugia.

E a di 13 de martio ave Mariano lib. cinque porto Gosstantino suo figliolo — lib. 5. —

E a di 20 de martio ave contante fiorine otto a quaranta disse volea perche avea pilglata donna presente Frate Paolo — fior. VIII.

E a di 12 de Luglo ave oro che monte lib. 2 s. 10 comparaie io Frate Urbano dal guardiano del convento per parola d'esso Mariano — lib. 2 s. 10.

E a di 22 ave Mariano fiorine doie d' oro, valseno — lib. 11 s. 10.

E a di 12 de magio 1457 ave lb. XIIIj porto Giovangelo suo garsone disse volea compararne azurro — lib. 1 s. 15.

E a di 13 de luglo 1457 ave s. 30 porto el suo garsone Polidoro che e da Foligno disse volea per comparare azurro — lib. 1 s. 10.

E a di 26 de luglo ave libr. cinque disse volea comparare oro per le lettre da pennello porto Giovangnolo suo garsone — lib. 5.

E a di 9 d' agosto ave bollegnine vintte porto Polidoro suo garsone da Foligne — s. 50.

E a di . . . d' Agosto pagaie al fondecho de Chavaceppe s. 30 per una oncia d'azurro tolse esso Mariano — s. 30.

E a di 12 d'agosto have Mariano s. 10 porto Polidoro suo garsone disse volea pagare uno che era stato a conciare el tetto — s. 50.

E a di 21 have Mariano lb. 03 quando stava al olmo[28]) disse volea per fare le spese perche non avea denaro porto Polidoro da Foligne suo garsone — lib. 3 s. 19.

E a di 3 de giugno 1458 ave libre 5 per mano de frate Giovangne nostro disse volea comparare oro per le lettere — lib. 5.

E a di 14 ave il figlolo de Ciardolino per pacola de Mariano disse era per lo focho[29]) perche cera alochato.

E a di 20 ave bollegnine 16 presente masstro Christofano disse volea per comparare oro — lib. 2.

E a di 29 de giugno ave Gusstantino per parte de Mariano disse n'avea de besogno — fior. 1.

Libro di spese del Convento di S. Francesco in Perugia 1454—1461. Corpor. soppr. im Arch. Com. Perug. c. 12 t.

1458. die V menssis julij.

A di sopraditto ave Mariano che minia el salterio porto Giovangnolo suo garsone disse volea per certe abesongne de Gosstantino che stava male — lib. 2 sol. 10.

E più auto secondo apare a una sua ragione scritta in quissto a carte XVI fiorine diciotto a quaranta libre tre sol. doie den. 6 — fior.

---

[28]) Villa dell' Olmo, auf der Straße, die von Perugia nach Pievaiuola führt, ca. 6 km. von der Stadt entfernt.

[29]) d. h. für die Kaminsteuer (Imposta sui fuochi).

18 lib. 3 sol. 2 den. 6. Ibidem c. 38 t. Giorn. di Erud. Art. II, 1873 p. 322—324[30]).

Benedetto di Pietro da Mugnano P. S. S.

In Matr. I der Malerzunft c. 50 t. unter Nr. 75 1458 zur Zeit des Mariotto di Adamo, ebenso in Matr. II der Malerzunft c. 8 unter Nr. 144 für P. S. S. eingetragen, mit der Notiz: mortus 1469[31]).

Bruder des Ercolano di Pietro da Mugnano.

1456. Recordo che adi d'Aprile fece el patto con lo figliolo de masstro Pietro da Mungnano per la miniatura del suplemento cioe delle prime lettere le quale deve fare secondo che mandata d'una ben fatta de pennello le quale deve fare per soldi tre l'una.

Libro di spese del Convento di S. Francesco in Perugia, Arch. Corp. soppr. im Arch. Comunale zu Perugia, c. 14.

1458 die . . . menssis Julij.

Fece el patto con masstro Benedetto del tosare del breviario prima delle lettere d' azurro o de genabrio fiorite per sol. 12 den. 6 el cento promise de rendelo per tutto quista setimana che viene.

E a di sopraditto ave sol. 40 disse volea per comparare azurro — sol. 40.

E a di 5 de luglo ave masstro Benedetto per la miniatura del breviario cioe per mille sessanta lettere de penna e otto de pennello — lib. 5.

Ibidem, c. 38.

Giorn. di Erud. Art. Vol. II, 187 p. 327. (Rossi.)

1459. XXXI Decembre.

Benedicto magistri Petri de Perusio miniatori pro certis literis positis in capella palatii istius tenoris videlicet.

hode l' altra parte libras duas el soldos decem Ann. Decemv. 1459 c. 172 t.

1465. XXIII Marzo.

Sacristia del monastero de dare a di 23 de marzo libre 20 ebbe in contante Benedetto de mastro Pietro miniatore per parte de pagamento de uno messale che minia al monastero.

Archivio di S. Pietro (Perugia) Giornale dal 1461 al 1468 c. 117.

Giorn. di Erud. art. II 1873 p. 326.

1465. XXI Maggio.

Mastro Benedetto ebbe pro resto di pagamento di due figure pinte nella chiesa Lire 4.

Ibidem c. 101.

---

[30]) Weitere Nachrichten über die Tätigkeit des Mariano d'Antonio als Maler sollen binnen kurzem in einer größeren Arbeit des Verfassers mitgeteilt werden.

[31]) Manzoni Matr. p. 155 Anm. verwechselt ihn mit einem anderen Maler Benedetto, der 1419 in Rom tätig war. Giorn. di Erud. Art. VI p. 262.

1468. Die secundo Martii.

Benedictus magistri Petri. Bartolomei de Perusio porte sancte Subxanne ecc. dedit vendidit ecc. Francisco Cristofori Antonii de Perusio porte sancte Subxanne et parochie sancti Andree presenti ecc. unam petiam terre vineatam cannetatam et arboratam positam in pertinentiis nille sancte Lucie in vocabulo piei de le monte. Arch. Not. Rog. Franc. de Jacopo 1468 c. 44.

1469. Die IV mensis Augusti.

Bernardinus Johannis olim de Spello de Perusio porte sancte Subxanne et parochie sancti Johannis ecc. ex una et Tomas Jacobi Johannis de Perusio parte solis et parochie sancte Marie Nove ecc. et altera devenerunt ad infrascriptum contractum ecc. (Unter den Schuldnern figuriert Benedetto di mastro Pietro pentore per fior. 85.)

Arch. Not. Rog. Franc. di Jacopo. 1469 — c. 168 t.

(Fortsetzung folgt.)

Die Handschrift 69 der Darmstädter Hofbibliothek und ihr Zusammenhang mit dem Breviarium Grimani.

Von **Curt Habicht.**

Es bedarf wohl keiner Worte über die Bedeutung und Schönheit des Breviarium Grimani der Bibl. S. Marco in Venedig. Wie so manches Kunstwerk ist diese Hs. bis jetzt ein Rätsel geblieben, und die angestellten Forschungen sind zu keiner unumstrittenen Anerkennung gelangt. Aber man kann wohl erwarten, daß die noch ausstehende Einleitung von Scato de Vries und S. Morpurgo zu der, bei Hirsemann erscheinenden, Prachtpublikation des Brev. Grim. Klarheit bringen wird. Ob sie aus einer Untersuchung über das Brev. Grim. allein gewonnen werden kann, wage ich nicht zu entscheiden. Denn bekanntermaßen existiert eine Reihe mit dem Brev. Grim. zusammenhängender Hss., die alle mit in diese Untersuchung hineingezogen werden müßten [1]). Ebenso wie der Verbleib weiterer mit dem Brev. Grim. verwandter Hss. festzustellen wäre.

Soviel geht schon jetzt aus diesen Beziehungen der Hss. hervor, daß vermutlich in Gent zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine bedeutende Illuminatoren-Werkstatt bestanden haben muß. Vielleicht auch eine Vereinigung mehrerer Künstler, die die häufigen und oft umfangreichen Aufträge gemeinschaftlich ausgeführt haben. Jedenfalls finden sich in allen diesen Hss. verschiedene Hände, die — wie es scheint — alle vereint an dem größten ihrer Werke, dem Brev. Grim., gearbeitet haben.

Fünf dieser Künstler finden wir zur Illuminierung unserer Hs. 69 vereinigt und beabsichtigen die folgenden Zeilen durch Veröffentlichung dieser seither unbeachteten Hs. etwas zur Klärung der Brev.-Grim.-Frage und zur Würdigung jener idealen Künstlergemeinschaft beizutragen. Daß die in ihr enthaltenen 31 Miniaturen unbedingt von einem Teile jener uns leider noch unbekannten Künstlergemeinschaft herrühren, kann keinem Zweifel unterliegen.

[1]) Chmelarz: Ein Verwandter des Brev. Grim. (Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. Bd. 9 Wien 1889). Chmelarz: Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. (Jahrb. des Allerh. Kaiserh. Bd. 7), Wien 1888. Destrée: Brev. Grim. und Brev. der Cass. Hofb. 1894. Außer diesen behandelten Cordices befinden sich noch 3 auf der Münchener Hofbibl., die gleichfalls mit dem Brev. Grim. zusammenhängen.

Die Hs. 69 stammt aus dem Nachlasse des Barons von Hüpsch aus Köln, aus dessen reichen und bekannten Sammlung sie wie fast alle seine Schätze im August 1805 testamentarisch in den Besitz des damaligen Landgrafen Ludwig des X. von Hessen gelangte. Eine genaue Durchsicht der hinterlassenen, auf der Großh. Hofbibl. zu Darmstadt befindlichen Papiere Hüpschs gab ebensowenig Aufschluß über die Provenienz der Hs wie: C. L. J. de Brion: Relation du fameux Cabinet et de la Bibliothèque du Baron d'Hupsch Cöln 1792. Die Hs. scheint von ihrem ursprünglichen Besitzer in schlechte Hände geraten zu sein, wie aus den unregelmäßig gebundenen, zum Teil gehefteten und am Schlusse fehlenden Blättern hervorgeht. Ein ihre Schönheiten besser würdigender Besitzer ließ sie offenbar mit einem neuen, dem jetzt noch vorhandenen Einband versehen. Dieser Einband besteht aus braunem 18,4 mal 14,6 cm. großem, gepreßtem Leder. Er zeigt auf der Vorderseite die Jahreszahl 1555 und eine nicht mehr erkennbare Darstellung (Verkündigung?). Auf der Rückseite ist der Traum Jakobs gleichfalls eingepreßt und auch stark verwischt zu gewahren.

Der Text ist lateinisch und hört mit dem 244. Bl. durch Fehlen der letzten Blätter mitten in der Litanei auf. Das erste der Pergamentblätter, die 17,7 × 14,2 cm. groß sind, ist leer. Auf der Rückseite des zweiten Bl. bis Bl. 8 befindet sich ein Kalender. Die darin angeführten Heiligen sind allgemein verehrte, und ist es nicht möglich, aus einem von ihnen Entstehungs- oder Bestimmungsort der Hs. festzulegen. Was die Initialen, die Schrift, sowie die füllenden Randleisten anlangt, so sind sie die völlig gleichen wie im Brev. Grim. und überhebt mich ein Blick auf Abb. 4 jeder Beschreibung. Auf der Vorderseite des Bl. 9 beginnt der Text mit „Officia p (pro) circuli anni canoica (sic!) d' (die) dm̃-fica (dominica) nova sequuntur nme (numine) faustô" in roter Tinte, wie überhaupt Kapitelüberschriften und wichtigere Stellen in roter Tinte geschrieben sind, während das übrige in schwarzer gegeben ist.

Wenn im folgenden allein die Beziehungen zum Brev. Grim. hervorgehoben werden, so geschieht dies durchaus nicht aus beglücktem Herandrängen an den vornehmsten Verwandten, sondern nur, weil dort alle an den verschiedenen Hss. beteiligten Künstler vertreten sind und weil hier durchaus keine erschöpfende Zusammenstellung aller mit dem Brev. Grim. zusammenhängender Werke gegeben werden soll.

Es sei aber gleich das Bedeutungsvolle der Hs. 69 vorweggenommen. So offensichtlich alle Miniaturen der Hs. den Stilcharakter eines Teils jener am Brev. Grim. beteiligten Künstler tragen, sind es doch besonders vier Blätter, die von schlagender Übereinstimmung mit solchen des Brev. Grim. sind. Es sind dies: Bl. 19, Maria mit dem Kinde (vergl. Le Brev. Grim. ed. p. Ferd. Ongania 1902 p. 109); Bl. 170 das Abendmahl

vergl. Brev. Grim. Hirsem. Bl. 418); Bl. 217 Die Auferweckung des Lazarus (Abb. 2 vergl. Brev. Grim. Hirs. Bl. 1192); Bl. 235 Ein betender König (Abb. 3 vergl. Brev. Grim. Hirs. Bl. 82). Leider sind die Blätter unserer Hs. ziemlich beschädigt, was bei den Photographien noch mehr als in Wirklichkeit zutage tritt. Doch trotz dieser Beschädigungen sind die Bl. noch von seltener Schönheit und bei dem überraschenden Zusammenhang mit denen des Brev. Grim. doch so selbständig, daß sie nur denselben mit gleichen Ideen erfüllten Künstlergeistern entsprossen sein können. Die Möglichkeit der Kopie von anderer Hand scheint mir völlig ausgeschlossen.

Das andere an der Hs. höchst Beachtenswerte ist der Hinweis auf einen oder sogar zwei ihrer Verfertiger.

Bei der Anrufung der h. Margarethe auf Bl. 233 findet sich folgende Stelle: „Ave stella radiosa, solis luce clarior m a r g á r i t h a preciosa ..... nobis mater gloriosa, p a t r o n a clemencior." Da bei der Anrufung keines der übrigen Heiligen das Wort patrona gebraucht ist, scheint die Vermutung, daß eine margaritha die Bestellerin gewesen ist, berechtigt. Nun wissen wir aber, daß die Erzherzogin Margarethe, die Tochter Maximilians I., mehrere Gebetbücher bei einem gewissen Horebout bestellt hat [2]). In der Tat findet sich nun auf Bl. 153 (vgl. Abb. 1) unserer Hs., das den Untergang Pharaos im Roten Meere darstellt, auf dem Mantel Mosis eine Inschrift, die wohl als Horebout zu deuten ist. Auf dem blauen Mantel Mosis steht nämlich dem Halse zunächst: **IC. S. HORPA**; darunter: **FIHE**; darunter: **RPISTI** (?) **OI** (?) **H**; darunter: **EÆTFSI**(?) **I**(?) **NI**(?) **H.** Am Fußsaum schließlich: **FINE.**

Wenn ich auch die volle Deutung dieser Inschrift berufeneren Kennern überlassen muß, so scheint mir der Schluß, daß Horebout (der Name ist in den verschiedensten Formen wie Hornebaud, Hornebolt, Hrembout, Horebaut überliefert) der eine der Künstler der Miniaturen gewesen ist, nicht ganz unberechtigt. Bei der bekannten Spielerei jener Miniaturisten, ihren Namen unter Verstellung der Buchstaben zu verbergen, ist es nicht zu verwundern, daß die Insehrift ihren Meister nicht klipp und klar nennt. Und doch kommt sie uns hier mit dem deutlich zu lesenden Horpra weit genug entgegen. Bestärkt werden wir in dieser unserer Annahme noch dadurch, daß sich auf der Mütze eines der Kriegsknechte auf demselben Bl. H v. L findet. Wir haben es also hier mit einem Horebout zu tun. Allerdings ob mit dem Älteren, der Gerhaert hieß, oder mit dem Sohne Lukas oder der Tochter Susanna, darüber gibt die Inschrift keinen unzweideutigen Aufschluß.

Dagegen trägt das dem Bl. 153 gegenüberbefindliche Bl. 154 eine Inschrift, die nur ein Vorname sein kann. Wir finden auf diesem Bl., das

[2]) Alex. Pinchart: Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits, Publiés et annotés. I[ère] Série. Gand 1860 p. 16.

Christus als salvator mundi darstellt, folgende — wie mich dünkt — bedeutungsvolle Zeichen: **N (?) VS Ā N.** Ich glaube die Deutung als Susanna



Abb. 1.

kann bei dem stark verwischten ersten Buchstaben nicht kühn genannt werden, besonders nach dem Auftreten der, dem Namen Horebout so nahe kommenden, Inschrift auf Bl. 153. Bekanntlich ist es ja auch ein Bl. Christus als salvator mundi darstellend gewesen, das Dürers Bewunderung bei dem

Besuche des Ateliers Horebouts hervorrief, und scheint dies eines der Lieblingsmotive und Glanzstücke der gelehrigen und kunstfertigen Tochter Susanna gewesen zu sein 3). Fassen wir, ehe wir zur Beschreibung der Hs. 69 selber übergehen, das Gesagte zusammen: Die Hs. ist vermutlich für Erzherzogin Margarethe gearbeitet — wofür übrigens auch die überaus zahlreichen Perlen (lat. margarita) und Margheriten sprechen). Bl. 153 stammt von einem Mitgliede der Familie Horebout und Bl. 154 von Susanna, der Tochter Geraert Horebouts.

Von den 31 Miniaturen sind nur vier ganzseitig. Die übrigen — mit gleich großen Randleisten — bewegen sich in einer Größe von etwa 4,5 × 4,5 cm und sind rings von Text umgeben. Halten wir an der Autorschaft eines Horebout an Bl. 153 fest und der Susannas an Bl. 154 u. Bl. 204, so haben wir außer diesen beiden noch drei weitere an der Ausführung der Miniaturen beteiligte Künstler zu unterscheiden. Dem — wie mich dünkt — bedeutendsten, den wir mit Meister A bezeichnen wollen, gehören die beiden ganzseitigen Bl. 170 u. 207, das erstere das Abendmahl, das letztere die Auferweckung des Lazarus darstellend; ferner Bl. 75 Madonna mit dem Kinde auf einer Bank. Einem weiteren Meister B ist das ganzseitige Bl. 235, einen betenden König darstellend, sowie Bl. 19, 24, 34, 42, 149, 166, 183, 185, 203, 206, 218 u. 236 zuzuschreiben. Von dem schwächsten der beteiligten Künstler C. rühren die Bl. 38, 45, 76, 86, 95, 105, 114, 124, 136, 171 u. 205 her.

Bevor wir uns noch etwas eingehender mit diesen 5 Meistern befassen, sei kurz der Inhalt und die Eigenart der 31 Miniaturen der Hs. 69 mitgeteilt, die einem weiteren Kreise bekannt zu machen ja unser eigentlicher Zweck ist.

Wir finden die erste Miniatur auf Bl. 19, die die in ein blaues Gewand gehüllte Madonna in offenem, mit einem schmalen Reif geschmückten Haare zeigt. Auf dem linken Arme hält sie das Kind, das in die ihm zugeneigten Augen seiner Mutter blickt (vergl. Le Breviaire Grim. ed. par Ferd. Ongania Bl. 109). Die Größe der Miniatur ist 6,8 = 5,6 cm. Die Umrahmung weist auf rotem Grunde die auch im Brev. Grim. so häufigen Schmuckblüten auf, wobei unter den vielen herrlichen Steinen die Perle (lat. margarita) vorherrschend ist.

Bl. 24. Maria mit dem Kinde in einer Landschaft stehend. Im Hintergrunde vor einem Hügel ein schloßartiges Gebäude, vor dem sich mit Zäunen umschlossene Gärten befinden. Rechts an dem Schlosse vorbei erblickt man ein sich in der Ferne verlierendes Tal. Die Größe der Miniatur ist nur

3) Thausing: Dürer (p. 438). Sie illuminierte ein Blättchen, einen Salvator, dafür gab ihr Dürer einen Gulden und er meint: »es sei ein groß Wunder, daß ein Weibsbild soviel machen kann.«

3,5 × 4 cm. Die Umrahmung zeigt auf Goldgrund Veilchen, Erdbeeren, Pensée und Akelei sowie einen Schmetterling.

Bl. 34. Die Verkündigung. Mariae, die sich links vor einem aufgeschlagenen Buche kniend zum Beten niedergelassen hat, naht der Engel von rechts. Zwischen beiden steht eine blau bemalte, emaillierte Vase mit drei Lilien, und von oben schwebt die Taube herab. Die Größe der Miniatur ist 3,8 × 4,1 cm. In der Umrahmung finden sich Erdbeeren, Bohnenblüten und Brombeeren.

Bd. 38. Die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth in schöner Landschaft. Die Größe ist 4,1 × 4,1 cm. Auf den goldgelben Grund der Umrahmung sind Margheriten, Männertreu, eine Wespe, ein Vogel und ein Schmetterling hingestreut.

Bl. 42. Die Darbringung des Kindes im Tempel. Mit erstaunlicher Kunst versteht der Künstler auf dem nur 4,0 × 4,5 cm großen Raume der Miniatur eine anschauliche Vorstellung von dem Innenraum der Kirche zu geben und die sechs Personen geschickt unterzubringen. Auf dunkelrotem Grunde der Umrahmung wachsen aus Goldarabesken Margheriten, Bohnen- und Schmuckblüten hervor.

Bl. 45. Himmelfahrt Mariae. Maria, auf einer Mondsichel stehend, wird von sechs Engeln zu dem, gerade noch am oberen Rande sichtbaren, Gottvater emporgetragen. Die Umrahmung zeigt auf rot und gelb gestreiftem Grunde Perlen als Eicheln und Schmuckblüten. Die Größe ist 4,5 × 4,9 cm.

Bl. 73. Madonna hält auf einer Bank sitzend das Kind im Arme. Hier finden wir in der Umrahmung eine grauweiß gegebene Rankenarabeske, aus der Erdbeeren, Pensée und Männertreu hervorwachsen. Die Größe der Miniatur ist 4,7 × 4,6 cm.

Bl. 76. Maria sitzt vor einem mit Brokat bespannten Throne. Durch das Kleid durchscheinend ist die gesegnete Frucht ihres Leibes als ein ganz klein gegebenes Kind zu gewahren. Die Größe der Miniatur ist 4,6 × 5,4 cm. Die Umrahmung hat auf goldgelbem Grunde Nelken, Kornblumen, Lianen Margheriten, einen Vogel und einen Schmetterling.

Bl. 86. Mariae Geburt. Im Gemach steht rechts ein Bett, in dem Anna das Kind hält, während sich von links eine dienende Frau naht. Die Umrahmung weist auf goldgelbem Grunde Margheriten, Nelken, Lianen und einen Schmetterling auf. Die Größe der Miniatur ist 4,0 × 4,0 cm.

Bl. 95. Mariae Tempelgang. Links unten stehen die Eltern, rechts oben am Eingange ein Priester. Maria schreitet die Stufen empor. Die Größe der Miniatur ist 4,0 × 4,2 cm. Die Umrahmung gibt auf goldgelbem Grunde Pensée, Margheriten, einen Vogel und einen Schmetterling.

Bl. 105. Die Verkündigung. Maria kniet rechts mit dem Buche auf dem Schoße dem Beschauer zugewandt. Der Engel naht von links. Zwischen

beiden die Taube und auf dem Boden eine Vase mit Lilien. Die Größe ist: 4,4 × 4,5 cm. Die Umrahmung zeigt auf blauem Grunde Schmuckblüten.

Bl. 114 (vgl. Abb. 4). Begegnung Mariae und Elisabeths. Elisabeth kniet vor Maria in einer schönen Landschaft. Die Größe der Miniatur ist 4,5 × 4,5 cm (vergl. Bl. 1128 Brev. Grim.). Die Umrahmung gibt auf goldgelbem Grunde grauweiße Arabesken, aus denen Pensée, Mohn und Veilchen emporwachsen. Dazu zwei Schmetterlinge und eine Wespe.

Bl. 124. Darbringung des Kindes im Tempel. Diesem schwächeren Künstler ist dies auf Bl. 42 schon einmal behandelte Thema weit weniger gelungen. Die Größe der Miniatur ist 4,6 × 4,7 cm. Die Umrahmung bringt auf blau und gelb gestreiftem Grunde Goldarabesken mit Heckenrosenblüten, Margheriten, Erdbeeren und Nelken.

Bl. 136. Himmelfahrt Mariae. Wie auf Bl. 45 wird die auf einer Mondsichel stehende Madonna von sechs Engeln zu Gottvater emporgetragen. Wundervoll ist die auf geldgelbem Grunde gegebene Umrahmung. Wir finden Lianen, Tulpen, Margheriten, Nelken, Pensée und Veilchen. Links aus einer phantastischen Blüte herauswachsend ein Narr; rechts aus einem gleichen blumenartigen Gebilde eine Frau mit einem Spiegel. Die Größe der Miniatur ist 6,4 × 7,5 cm.

Bl. 149. Verlobung Mariae und Josephs. Was Raumbehandlung, Figurenverteilung und Lebendigkeit anlangt, gleich vortrefflich wie die kleine Miniatur auf Bl. 42. Entschieden von demselben Meister. Die Größe der Miniatur hier sogar nur 3,3 × 3,4 cm. Die Umrahmung hat auf dunkelgrünem Grunde Goldarabesken mit Erdbeerblüten, Erdbeeren, Männertreu und kleinen roten Blüten.

Bl. 153. Der Untergang Pharaos im Roten Meere. Das Bl., als einziges von dieser Hand, wird unten noch behandelt werden. Die Größe der Miniatur ist 9,5 × 13,8 cm. Die Umrahmung zeigt auf rosa Grunde grüne und goldene Arabesken mit Schmuckblüten, Eichelperlen und Margheriten (vergl. Brev. Grim. Bl. 25).

Bl. 154. Christus als salvator mundi (s. u.). Die Größe der Miniatur ist 5,8 × 6,3 cm. Die Umrahmung weist auf blauem Grunde Goldarabesken mit Schmuckblüten auf (vergl. Bl. 408 Brev. Grim.).

Bl. 166. Christus als Schmerzensmann. Den aus dem Grabe aufsteigenden Christus umgeben seine Marterwerkzeuge. Die Größe der Miniatur ist 3,1 × 4,2 cm. Die Umrahmung gibt auf rotem Grunde Goldarabesken mit Schmuckblüten.

Bl. 170. Das Abendmahl (s. u.) ganzseitig und 8,9 × 12,6 cm. groß. Die Umrahmung hat auf grünem Grunde Goldarabesken mit Margheriten, Erdbeeren, Männertreu und Heckenrosen sowie einen Schmetterling (vergl. Brev. Grim. Bl. 418).

Bl. 171. Zwei Engel mit einem in gotischen Formen gegebenen Sakramentshäuschen. Die Größe der Miniatur ist 5,3 × 5,8 cm. Die Umrahmung gibt auf rosa Grunde Goldarabesken mit Blüten und zwei Schmetterlingen.

Bl. 183. (Vorderseite.) Die sieben Freuden Mariae. Maria selbst auf einer Mondsichel stehend wird von 6 Engeln emporgetragen. Sie umschweben 7 in grauweiß gehaltene Medaillons, in denen die 7 Freuden dargestellt sind. Die Größe der Miniatur ist 4,9 × 5,8 cm. Die Umrahmung weist auf grauem Grunde Goldarabesken auf mit Lilien, Erdbeeren, Schmetterlingen und einer Libelle.

Bl. 183 (Rückseite). Die sieben Schmerzen Mariae. Die in ein blaues Gewand gehüllte Madonna sitzt in ein Buch vertieft, sinnend auf einer Bank. Sieben in Gold gegebene Medaillons umgeben sie kreisförmig mit der Darstellung der sieben Schmerzen. Die Größe der Miniatur ist 5,9 × 6,7 cm. Die Umrahmung hat auf goldgelbem Grunde wundervolle Blumen wie Lianen, Lilien, Pensée, Erbsenblüten, Erdbeeren, Margheriten und Männertreu sowie einen Schmetterling (vergl. die Madonna auf Bl. 394 Brev. Grim.).

Bl. 185. Maria mit dem Kinde. Die Größe der Miniatur ist 5,0 × 5,2 cm. Die Umrahmung zeigt auf gelbem Grunde Margheriten, Nelken, Männertreu, Kornblumen und Schmetterlinge (vergl. die Madonna mit Bl. 82 Brev. Grim.).

Bl. 203. Enthauptung Johannis. Die Größe der Miniatur ist 3,8 mal 3,4 cm. Die Umrahmung gibt auf blau-rot-gelb gestreiftem Grunde Arabesken mit Pensée, Nelkenknospen und Männertreu (vergl. Brev. Grim. Bl. 780).

Bl. 204. Schweißtuch der Veronika (s. u.). Die Größe der Miniatur ist 4,9 × 5,0 cm. Die Umrahmung hat auf rotem Grunde Goldarabesken mit weiß und blauen Blütenknospen.

Bl. 205. Maria und Johannes. Die Größe der Miniatur ist 4,9 × 5,0 cm. Die Umrahmung bringt auf goldgelbem Grunde Margueriten, Pensée, Bohnenblüten, Erdbeeren und einen Schmetterling.

Bl. 207. Christus in Gethsemane. Die Größe der Miniatur ist 4,5 mal 4,5 cm. Die Umrahmung zeigt auf gelbem Grunde Veilchen und Bohnenblüten, sowie Schmetterlinge.

Bl. 207 (Rückseite). Auferweckung des Lazarus ganzseitig (s. u.). Die Größe der Miniatur ist 9,0 × 13,5 cm. Auf goldgelbem Grunde der Umrahmung gewahren wir Pensée, Nelken, Erdbeeren, Männertreu sowie Schmetterlinge (vergl. Brev. Grim. Bl. 1192).

Bl. 218. Ein Totenschädel. Die Größe der Miniatur ist 4,6 × 4,6 cm. Auf goldgelbem Grunde sind Margheriten, Veilchen, Heckenrosen, Schmetterlinge und Schnecken zu finden.

Bl. 235. Ein betender König (s. u.) ganzseitig. Die Größe der Miniatur ist 9,0 × 13,0 cm. Die Umrahmung hat auf goldgelbem Grunde Margheriten, Pensée, Erbsenblüte, Nelke, Liane, Erdbeere und einen Schmetterling (vergl. Brev. Grim. Bl. 82, 394, 955).

Bl. 236. David mit dem Haupte Goliaths. Die Größe der Miniatur ist 3,4 × 3,5 cm. Die Umrahmung auf gelbem Grunde hat Vögel, Schnecken, Lianen, Erdbeeren, Akelei und rosa Knospenblüten (vergl. Brev. Grim. Bl. 553).

Ich kehre nun zur Charakteristik der fünf Meister zurück und will versuchen, in kurzen Zügen ihre Eigenart klarzulegen und ihre Beziehungen zum Brev. Grim. darzutun.

Von dem Meister des Blattes 153 (vergl. Abb. 1), einem Horebout, enthält die Hs. 69 nur dies eine Bl., den Untergang Pharaos im Roten Meere darstellend. Auf der linken Seite bewegt sich aus einer Schlucht eine vielköpfige, dichtgedrängte Menschenmenge herab, von denen nur ihre Hüte, Lanzen und Fahnen sichtbar werden. Im Vordergrund am weitesten links steht der in ein blaues Gewand gekleidete Moses mit einem weißen Stabe in der Linken. Die Rechte preßt er erstaunt über das sich ihm bietende Schauspiel an die Brust. Neben ihm steht ein phantastisch gekleideter Krieger, der ihn soeben auf das Ereignis mit seiner Linken hinweisend aufmerksam gemacht hat. Hinter beiden werden die erstaunt hinzudrängenden Gesichter von drei weiteren jüdischen Kriegern sichtbar. Die Person am weitesten rechts steht den übrigen fast zugewandt, hat aber den Kopf stark — etwas zu stark — nach rückwärts hingewandt. Gerade noch sichtbar, gewahren wir in der rechten Ecke des Bl. in einem rot gegebenen Gewässer eine unübersehbare Zahl Ertrinkender. Sogleich ins Auge fallend ist die charakteristische Behandlung der Landschaft, besonders der die Schlucht bildenden Felsen, die völlig gleich auf Bl. 25 Brev. Grim. zu finden sind. Es sind schroff abfallende, kahle, mit nur wenigem Gestrüpp bedeckte Kalkgebilde in eigenartigen stalaktitenähnlichen Formen. Ebenso übereinstimmend ist der graugelbe Boden auf beiden Bl. behandelt, der auf kahler Fläche nur wenige grellgrün gegebene Grasbüschel aufweist. Was die Typen anlangt, so finden wir hier wie dort durchschnittlieh grobe Züge mit klobigen Nasen, breiten Mündern, meist mit einem mürrischen oder lebhaft erstaunten Ausdruck. Besonders die Art der Haarbehandlung ist für diesen Künstler eigenartig. Er stellt das Haar meist in schwarzen gedrehten, einzelnen Locken dar, die etwas perückenartig die Köpfe bedecken. Die seltsame und fremdartige Gewandung ist auf beiden Bl. die gleiche.

Von Susanna rühren, wie schon erwähnt, Bl. 154, Christus als salvator mundi, und Bl. 204, das Schweißtuch, her. Der Typ des Christus ist auf beiden Bl. der gleiche, und auch hier überhebt mich ein Blick auf Bl. 408

Brev. Grim. jeden Beweises der Übereinstimmung. Dieser Christus hat eine breite, etwas gewölbte Stirn und trägt in der Mitte gescheiteltes schwarzes Haar, das in langen Strähnen auf die Schultern herabfällt. Die Nase ist

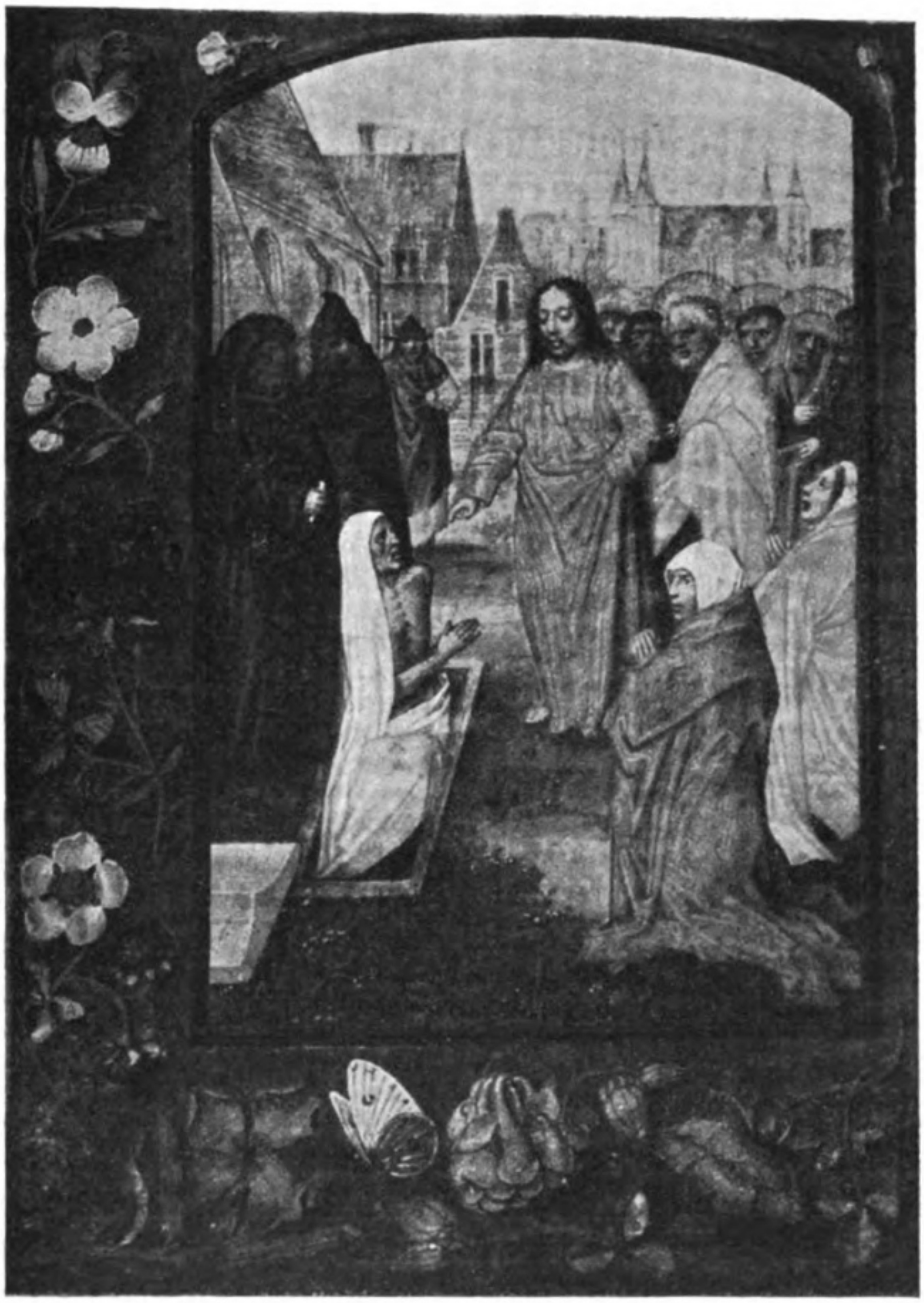


Abb. 2.

gerade und spitz. Der Mund voll und mild, wie auch die Augen den Zügen etwas Sanftgütiges verleihen. Im Brev. Grim. Bl. 408 wie auf Bl. 154 unserer Hs. trägt er ein weites rotes Gewand, in dem sich Gold zur Wiedergabe der Schatten verwendet findet. Auf der Brust nahe dem Halse ist es mit einer kostbaren Monile geschlossen.

Die beiden ganzseitigen Blätter 170 u. 207 gehören zu den Glanzstücken unserer Hs., und haben wir sie wie auch das Bl. 75 einem besonderen Meister H zuweisen müssen. Zu den Bl. 170 u. 207 finden wir im Brev. Grim. in den Bl. 418 u. 1192 die überraschendsten und weitgehendsten Beziehungen. Ja diese Beziehungen gehen so weit, daß man wohl beim ersten Blick versucht wäre, von Kopien zu reden. Und doch, wie vollendet und eigenartig und besonders sind die Darstellungen der gleichen Gegenstände in beiden Hss. Nur der gleiche Künstler konnte die ihm geläufigen Vorstellungen zweimal in solch vortrefflicher Darstellung bringen.

Auf Bl. 170 sehen wir in einen gotischen hallenartigen Raum, in dem das Abendmahl an einem mit großer Kühnheit der Rückwand parallel gestellten Tische vor sich geht. Was den Raum selbst, die einzelnen Typen, besonders Christus und Petrus anlangt, so finden wir die weitgehendsten Beziehungen zu Bl. 418 des Brev. Grim., das im Vordergrunde die Fußwaschung und im Hintergrunde das Abendmahl darstellt. Was dort mehr Nebensache und bloß angedeutet war, nämlich das Abendmahl, ist auf unserem Blatte der alleinige Gegenstand der Darstellung. Ich halte es für überflüssig, weitere Worte über die Schönheit und Lebendigkeit unseres Blattes zu verlieren.

Bl. 207 (vergl. Abb. 2) stellt die Auferweckung des Lazarus dar; während Bl. 1192 des Brev. Grim. Magdalena zu Füßen Christi schildert. Wohl allein die große Ähnlichkeit des Motivs, nämlich den segnenden Christus mit einer zu seinen Füßen befindlichen Gestalt zu geben, hat den Künstler veranlaßt, in beiden Bl. ein gleiches Vorstellungsgebilde zu benutzen. Die Landschaft, die zentrale Stellung Christi mit ausgestreckter, rechter Hand, die Gruppe der Jünger rechts hinter ihm, Zuschauer auf der linken Seite, die Stellung des Lazarus hier und der Magdalena dort, all dies ist auf beiden Blättern vollkommen gleich. Auch hier wird mir eine vergleichende Untersuchung wohl recht geben, daß das Bl. 207 unserer Hs. das einfachere, das vorausgehende und frühere ist.

Was mich bestimmte, diesem Meister H auch das Bl. 75 zuzuweisen, war vor allem die Übereinstimmung der Technik. Dieser Meister bevorzugt dickere, öligere Farben, deshalb auch durch Abblättern die nicht unbedeutenden Beschädigungen an seinen Blättern. Besonders das Gesicht der Maria auf Bl. 75 zeigt die ganze Eigenart des Meisters. Er setzt die nur wenig aufgelösten Farben mit dicken Strichen auf; so z. B. die Nasen. Besonders bei dem Christus auf Bl. 207 und der Maria auf Bl. 75 ist sie durch einen dicken von oben nach unten laufenden weißen Auftrag plastisch hervorgehoben. Das Blättchen 75 selbst ist eines der duftigsten und schönsten der Hs. Von rotem Grunde hebt sich die jugendlich schöne und liebliche Madonna ganz in Weiß gekleidet deutlich ab. Im Verein mit dem lieblich gegebenen Kinde eine bezaubernde Darstellung des Mutterglücke.

Schon in seiner Technik von dem obigen Meister H völlig unterschieden, stellt sich uns der Meister B dar. Er wählt gerade im Gegensatz zu diesem



Abb. 3.

sehr dünne, mit Weiß gemischte Farben, die sich ja eigentlich auch am ehesten zur Illuminierung von Pergament eignen. Kraft dieser seiner Technik gelingt es ihm auch am besten, das Ferne, Duftige, in Luft Gehüllte der Landschaft zu geben. Besonders gut ist ihm das auch auf dem einzigen ganzseitigen

Bl. 235 (vgl. Abb. 3) gelungen, zu dem wir in Bl. 82 des Brev. Grim. allerdings nur, was die Person des Königs anlangt, weitgehendste Beziehungen finden, während wir den gleichen Palast im Hintergrunde des Bl. 955 des Brev. Grim. gewahren können. Auf dem Bl. 235 unserer Hs. erblicken wir im Vordergrunde einen knienden, in einen prächtigen, mit Hermelin besetzten Mantel gekleideten bärtigen Mann. Er erhebt erstaunt beide Hände zum Himmel, aus dem ihm in einer Gloriole Christus segnend erscheint. Links neben ihm liegt eine Harfe, rechts ein Fürstenhut, und ist er durch diese beiden Attribute als David charakterisiert. Der Analogieen zu dem knienden David auf Bl. 82 des Brev. Grim. sind mehr als genug vorhanden, wenn auch hier wieder bei dem gleichen Thema das einmal Vorgestellte nach gleicher Gestaltung ringt. Man empfindet es deutlich, wie dem Künstler das einmal Geschaffene vor Augen schwebt und wie es nur die große Anordnung ist, die er doppelt benützt. Dazu kommt, daß ihn wohl noch aufbewahrte Skizzen an das ehemals Geschaffene und Gelungene erinnerten. Denn von dem, was den Kopisten ausmacht, von kleinlichem Nachahmen vor allem der Einzelheiten ist hier nichts zu finden. Man vergleiche nur den Typ des Königs auf beiden Blättern, um sofort die mannigfachen Abweichungen in der Bildung der Augen, des Blicks, der Nase, der Stirne, der Backen usw. bei Beibehaltung des allgemeinen Typs zu gewahren.

Wie in eines Herbstes Morgenlicht getaucht erscheint der Hof und das Schloß im Hintergrunde. Auch hier entschieden ein Anhalt für zeitliche Vorausbestimmung der Darmstädter Hs. Denn Bl. 955 des Brev. Grim. bringt nur einen Ausschnitt aus dem auf unserem Blatte dargestellten Gebäudekomplex, nämlich das mittelste Gebäude. Der Blick durch das geöffnete Tor in eine ferne Landschaft, die, man kann wohl sagen, meisterhafte Behandlung des Lichts und seiner Erscheinungen auf der Architektur, die Darstellung des Hofes mit dem Pfauen und der drei Männer an einer kleinen Brücke, dies alles macht dies Blatt zu einem unvergeßlichen und mit hoher Bewunderung für seinen Meister erfüllenden. Das Anmutige, Duftige, Weiche und Gefällige „liegt" ihm am besten, und so finden wir in den übrigen ihm gleichfalls zuzuschreibenden Bl. alle diese Eigenschaften und Vorzüge wieder. Man ist erstaunt und weiß nicht, ob man die unglaubliche Feinheit und Sicherheit der Technik zugunsten des Gehalts zu sehr rühmen muß, wenn man Blätter wie 24, 42 und die beiden auf Bl. 183 gegebenen Darstellungen ins Auge faßt.

Der mit C bezeichnete Künstler ist entschieden der derbste, ungeschickteste unter den Mitarbeitern an der Hs. und steht in diametralem Gegensatze zu dem oben skizzierten. Seine Figuren sind plump, gedrungen und häßlich (s. Bl. 114, vgl. Abb. 4). Seine Frauen haben durchweg alte, fast männliche Züge. Doch auch er muß sich an der Ausschmückung am Brev. Grim. beteiligt haben, wie ein Blick auf Bl. 1128 desselben dartun kann. Auf

diesem wie auf Bl. 114 unserer Hs. bemerken wir die gleichen gedrungenen, plumpen, bäurischen Gestalten, und Elisabeth hat auf beiden dieselben alten, harten, männlichen Züge mit großer gebogener Nase, weit vorstehendem Kinne


angeli creati intfuisse. cu et ipo iam
ascendente angeli mirati sunt nescien
tes unigenitum dei filiu fuisse incarna
tu dicentes. Quis e iste q venit de edom.
tinctis vestib9 de bosra. Cui laus et glia
per etna sclo͞ru secula. amen. Tu aut.
historia de festo visitacois nobilissie
virginis marie Ad vespas ane sup ps de
domina In vigilia diei festi. vel sola pri
ma an super ps de feria quarta.
Exurgens aut maria
abijt in mota cu fe
stinacoe in civitate
iuda. et introiuit i
domu zacharie et sa
lutauit elizabeth
alla. an. Et factu e
vt audiuit elizabet
salutacoez marie exultauit infans i
vtero eius et repleta e spu scto alla. an.
Exclamauit elizabeth voce magna et dix.

Abb. 4.

und eingefallenem Munde. So sind auch seine Madonnen alt und vergrämt und ohne Bewußtsein ihres Gottesträgertums und ihres Gebenedeitseins. Wohl gelingen ihm dagegen die Landschaften, die er in kräftigeren Farben als Meister B, aber doch mit feinem Verständnis für Luft und Licht darstellt.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

Einleitung.

Im 32. Bande des Repertoriums hat Verfasser die Rechnungen zum Abdruck gebracht, welche uns vom Bau des Ostchors von St. Lorenz zu Nürnberg aus der Zeit der Bauleitung Konrad Heinzelmanns erhalten sind [1]). Nachstehend mögen nun solche Rechnungen aus den Jahren 1462—1467 folgen; aus der Zwischenzeit sind uns leider ebensowenig Bauregister erhalten, wie aus der nachfolgenden seit 1467.

Die zum Abdruck gelangenden Rechnungen gehören jener Zeit an, da die oberste Bauleitung nacheinander in den Händen Konrad Roritzers, seines Sohnes Matthäus und endlich Jakob Grimms ruhte.

Wir haben in dem ersten Aufsatz gesehen, daß Konrad Heinzelmann im Frühjahr 1454 verstarb. Die Frage seiner Nachfolgerschaft zog sich bis in den Frühling des folgenden Jahres hin. Wenigstens empfahlen noch damals — es war dies bisher nicht bekannt — die Gotteshausmeister von St. Jakob zu Rothenburg o. T. und die Reichsstadt selbst ihren Werkmeister Nikolaus Eseler für die erledigte Stelle [2]); von Seite des Markgrafen Johann von Brandenburg wurde gleichzeitig ein Meister Jörg wiederholt in

[1]) Es sei gestattet, auf einen dort stehengebliebenen Druckfehler hier hinzuweisen. Bei der Baurechnung 1445—46 muß es auf Seite 21, Zeile 18 v. o. 8. Januar 1446 statt 1447 heißen. Die folgenden Daten wurden auch sämtlich für 1446 aufgelöst.

[2]) Einlaufregister des Nürnberger Rates im K. Kreisarchiv Nürnberg [Ms. 814 [a]] für die Zeit vom 9. April bis 7. Mai 1455: Item ein br[ief] von Heinr. Truben vnd andern Gotzhausmeistern zu Roten[burg] von eins werckmeisters wegen hie zu Sannt Laur[enzen]. Und ebenda weiter unten: Item ein br[ief] von Rotemburg für Niclaß Eseler, Iren werckmeister, den an des meister Conr., Steinmitzen, stat aufftzünemen. Über den ausgezeichneten Erbauer des Westchors von St. Jakob in Rothenburg Niclas Elser (1453—1471) vgl. Häffner, Die Hauptkirche St. Jacob in Rothenburg o. d. T. in Zeitschrift für Bauwesen (Bd. 50). Elsers Nachfolger war Hanns Müllner. Dessen Bestallungsbrief in meinem Aufsatz: Kl. Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte III (Rep. für Kunstw. Bd. XXXI).

Vorschlag gebracht [3]). In welcher Weise und warum sich schließlich die Wahl auf Konrad Roritzer von Regensburg lenkte, läßt sich nicht nachweisen.

Wie schon im vorigen Aufsatz bemerkt, finden wir seinen Namen in Verbindung mit dem Bau erstmals 1456 gelegentlich der vom Bischof von Regensburg, dem Domkapitel und dem Rate daselbst an die Nürnberger gestellten Bitte, Roritzer zu gestatten, die Leitung der Regensburger Dombauhütte zu übernehmen [4]). Es trat darauf hin wohl eine Teilung der Arbeitskräfte des Meisters zwischen Regensburg und Nürnberg ein, bis schließlich im Jahre 1458 Roritzer seinen Vetter Hanns Paur von Ochsenfurt zu seinem ständigen Vertreter bestellte.

Zur Zeit, da unsere Baurechnungen einsetzen (Mai 1462), finden wir diesen Meister Hanns mit einem Wochenlohn von 5 ℔ und einem Quatembergeld von 1 fl. (im ganzen Jahr also 4 fl.) an der Spitze der beim Bau beschäftigten Steinmetzen, doch starb er schon am 3. oder 4. Juli des genannten Jahres, wahrscheinlich bei dem damals in der Stadt herrschenden »gemeinem Sterben« und wurde am Montag nach St. Ulrichstag unter dem Geläute der großen Glocke von St. Lorenz begraben [5]). Konrad Roritzer war auf die

---

3) Ebenda für die gleiche Zeit: Item aber [= zum zweitenmale] ein br[ief] von Margr[ave] Joh[ann] von Meister Jorgen, Steinmetzen, wegen, In zu einem werkmeister vfzenemen. Markgraf Johann war der älteste Sohn Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg und regierte im Fürstentum »auf dem Gebirg« (Bayreuth). In Bayersdorf (bei Erlangen) erbaute er 1457—64 ein Schloß, das er mit verschwenderischer Pracht ausstattete (Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, S. 71).

Die Durchsicht des eben erwähnten Einlaufregisters ergab auch noch einen kleinen Nachtrag zur Lebensgeschichte des Sohnes Meister Konrad Heinzelmanns, der stets Friedrich Heinrichsmann genannt wird (vgl. die Einleitung zum ersten Aufsatze und dessen Beilagen IV, a—f.). Dieses Einlaufsregister erwähnt nämlich unter den zwischen 2. und 30. Juli 1455 angekommenen Schreiben folgendes: Item ein fürderbr[ief] (= Empfehlungsbrief) von hern Albr. von Ebersdorf, Erbcamerer, von Heinrichsmans wegen, seins dieners, Meister Conr[at], pawmeister zu S. Laur., antr[effend]. Die Ebersdorfer, ein 1556 ausgestorbenes Adelsgeschlecht, besaßen die Erbkämmererwürde in Österreich.

4) Von Interesse ist die Tatsache, daß der Bischof unseren Konrad Roritzer, was nachträglich zum vorigen Aufsatz noch bemerkt sei, »meister Conrat Engel« (nach seinem Stiefvater Andreas Engel) nennt. Das schon öfter erwähnte Ratseinlaufregister verzeichnet für 21. Juli bis 18. August 1456: Item ein br[ief] von vnßerm Herrn Bisch[ove] zü Regenspürg von meister Conrat Engels, des Steynmeczen, wegen, dem zü vergonnen doselbst bey dem Bawe zü pleiben . . . .

Item ein br. von dem Techant vnd Capit[el] des Tümstieffts zü Regenspürg von meister Conrats des Steynmeczen wegen.

Item ein br. von der Stät zü Regenspurg von wegen deß[elben] meister Conrats Steynmeczen glichlawte[nde].

Die Antwort des Nürnberger Rates vom 31. Juli 1456 habe ich in den Beilagen zum ersten Aufsatze mitgeteilt.

5) Großtotengeläutbuch von St. Lorenz im K. Kreisarchiv, Blatt 9ª: Am muntag noch sant Vlrichstag [= 5. Juli 1462] do lewt man maister Hanßen dem steynmiczen.

Nachricht von der Erkrankung seines Verwandten und Stellvertreters nach Nürnberg geeilt und verweilte hier zwei Wochen; für seine damalige Tätigkeit empfing er auf Befehl des Kirchenpflegers Hans Volkamer den Betrag von 20 ℔ [6]). Die oberste Bauleitung scheint nun der Regensburger Baumeister für die nächste Zeit wieder in die Hände genommen zu haben, so daß sich also das Verhältnis wiederholte, wie es in der Zeit von 1456—1458 bestanden hatte, daß nämlich Roritzer von Zeit zu Zeit von Regensburg herüberkam, um nach dem Rechten zu sehen. So ist uns seine Anwesenheit während dreier Wochen des August 1462 bezeugt [7]). Er war damals von seinem Sohn Matthäus begleitet, Diesen letzteren sehen wir dann seit der Bartholomäuswoche 1462 als Parlier und Vertreter seines Vaters in den Rechnungen erscheinen; zeitweilig ist auch er von Nürnberg abwesend, so z. B. gleich in der Zeit vom 29. September bis 20. Oktober 1462 und bald darauf wieder etwa drei Wochen. Im Jahre 1463 (zwischen 1. April und 1. Juli) wurde er mit dem Nürnberger Bürgerrecht beschenkt [8]). Auch jetzt kam der Vater Roritzer zeitweilig von Regensburg herüber; so ist seine Anwesenheit bezeugt für Ende Februar und Anfang März 1463, dann wieder für die zweite und dritte Woche des November. Er machte damals seinen Sohn Matthäus zum Meister [9]) und erhielt bei dieser Gelegenheit seitens der Stadt ein Ehrengeschenk von vier Goldgulden [10]). Erst nachdem Matthäus Roritzer Meister geworden war, empfing er für seine Tätigkeit beim Bau ein wöchentliches Fixum von 6 ℔ und 1 Goldgulden Quatembergeld, sowie je 3 fl. Walburgis- und Michaelishauszins; auch erscheint nun ständig neben ihm ein Lehrjunge.

So ruhte die Leitung unseres Chorbaus bis zum Herbste des Jahres 1466 in seinen Händen, damals aber, mit Beschluß des Rates vom 24. Sep-

---

[6]) Vgl. die Rechnung 1462/63, Blatt 6[b].

[7]) Ebenda Blatt 7 b ff.

[8]) Bürger- und Meisterbücher im K. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. Nr. 235, Blatt 122 [b]: Mäthes Roritzer Balirrer Sant Laur[enzen] paw Bur[gerrecht] geschenck[t].

[9]) Wir besitzen eine Nachricht, nach welcher »Mathis von Regenspurg Meister Cunrats sun von Regenspurg« 1474 von Meister Hanns von Eßlingen zu Straßburg als »Gesell« empfangen wurde. Vgl. C. W. Neumann, Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus, die älteste bekannte Buchdruckstätte in Regensburg (Verh. des hist. Ver. von Oberpfalz u. Regensburg, N. F. Bd. 20, S. 10). Walderdorff in seinen »Zusätzen und Nachträgen« zu diesem Aufsatz hält (S. 156) dies mit unserer obigen Nachricht von 1463 ganz vereinbar, indem er sagt: Matthäus Roritzer war also schon viel früher als Meister tätig, ehe er im J. 1474 in die Steinmetzbrüderschaft (zu Straßburg) als Gesell aufgenommen wurde. Jedenfalls ist es also auf Grund der Angaben unserer Baurechnung nicht nötig, einen dritten Sohn Konrad Roritzers, Mathias, anzunehmen, wie dies z. B. von Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer, S. 22, geschehen ist. Gegen die Auflösung (Mathes, Matheis = Matthias) wäre allerdings bei der häufigen Verwechslung der beiden Apostelnamen (Matthäus und Matthias) an und für sich nichts einzuwenden.

[10]) Baurechnung 1463/64, Bl. 14 [a].

tember, wurde ihm der Bau »abgesagt«[11]). Es wird wohl niemals möglich sein, die näheren Umstände, unter welchen dies geschah, festzustellen. Wahrscheinlich hängt eine, etwa 4 Wochen vorher, am 18. August, ergangene Aufforderung des Rates an Konrad Roritzer, den Vater, nach Nürnberg zu kommen, »nachdem wir eurer zu etlichen gepeuen in unser stat zu gebrauchen notturft sind«[12]), mit diesem Vorkommnis zusammen; vielleicht handelte es sich um einen Kunstfehler, möglicherweise um persönliche Differenzen. Es würde allerdings einer gewissen Tragik nicht entbehren, wenn der Vater selbst genötigt gewesen wäre, die Bauleitung aus den Händen des Sohnes zurückzunehmen, doch wissen wir, wie gesagt, keine Einzelheiten dieser Vorgänge. Für die Mauritiuswoche (22.—27. September) empfing Meister Mathes seine letzte Entlohnung, ferner erhielt er in der Allerheiligenwoche nochmals 3 fl. Hauszins ausbezahlt; seitdem verschwindet sein (und seines Vaters) Name aus unseren Baurechnungen, wie überhaupt aus den Nürnberger Archivalien.

An seine Stelle trat Meister Jakob Grimm, welchen der Nürnberger Rat mit Beschluß vom 21. Oktober 1466 zum Baumeister bei St. Lorenz bestellte. Dieser scheint einer seit lange in der Reichsstadt ansäßigen Steinmetzenfamilie zu entstammen, von welcher ein Friedrich Grimm von 1396—1400, ein Conrad Grimm 1417—1426 und ein Jordan Grimm 1427 bis 1430 unter den geschworenen Meistern der »Maurer« erscheinen[13]).

Im Jahre 1457 erbaute Jakob Grimm die erste steinerne Brücke Nürnbergs auf dem »Newenpau« (heute Maximiliansbrücke), über deren Herstellung er einen förmlichen Vertrag mit dem Rate schloß, sowie einen hölzernen Steg über die Pegnitz bei deren Austritt aus der Stadt (Irhersteg); letzterer fiel aber nicht zur Zufriedenheit des Rates aus[14]). 1466 wurde er, wie bemerkt,

---

[11]) Nürnberger Ratsbuch 1 ^{c}, fol. 115 ^{a}: Meister Matheis. Item meister Matheis ob dem bawe zü Sanct Larenczen ist der bawe abgesagt dürch herr Jobst Teczel; ob der nit müße het, [durch] herr Mertein Holczschuer vnd Hansen Im Hofe. Act. quarta ante Micha[e]lis.

[12]) Vgl. das Ratsschreiben in Beilage I am Schlusse der Einleitung.

[13]) Nürnberger Ämterbüchlein im K. Kreisarchiv aus den genannten Jahren.

[14]) Zu Beginn des Jahres (8. Januar 1457) war ihm vom Rat gestattet worden, »bey den XII brüdern« (d. h. dem Mendelschen Brüderhaus beim Karthäuserkloster) mit eigener Herdstat zu sitzen, Ratsbuch 1 ^{c}, Bl. 308 ^{b}: Item Jacob Grymmen bey den XII brüdern fewrrecht vergont vff eins Rats wiederrüffen. Act. Sabbato post Epyphanie domini [1457].

Den sehr interessanten Inhalt des Vertrags siehe in den Chroniken der deutschen Städte, Bd. X, Nürnberg, Bd. IV, S. 233, Anm. 4, wo auch urkundliches Material über die sich bereits an diese Brückenbauten anknüpfenden Streitigkeiten mit dem Rate beigebracht ist. Die hieher gehörigen Ratsverlässe sind bei Hampe, Nürnb. Ratsverlässe, Bd. I, Nr. 17 u. 18 abgedruckt.

zum Baumeister von St. Lorenz berufen [15]). Er mußte sich in dieser Stellung die Zufriedenheit des Rates in hohem Grade erworben haben; 1481 erscheint er neben Hanns Mertz, Cuntz Hubner und Hanns Ber unter den geschworenen »Mawrenmaister zu den pawen« [16]), 1484 wurde er zum Werkmeister der Stadt an Stelle Cuntz Hubners erwählt mit einem Wartegeld von 6 ℔ alt in der Woche, wozu im Jahre 1487 noch 12 fl. jährlich als Ehrengeld traten [17]); auch von auswärtigen Herren und Klöstern wurde sein Rat vielfach in Anspruch genommen, so im Jahre 1469 seitens des Landgrafen von Leuchtenberg [18]), 1476 seitens des Bischofs von Würzburg [19]), 1487 vom Kloster Gnadenberg [20]), im April 1489 ist er beim Neubau des Heiligen Geistspitals in Nürnberg tätig [21]). Um so verwunderlicher erscheint sein unrühmlicher Ausgang. Im Herbst des zuletzt genannten Jahres 1489 (am 29. Oktober) wurde »in einem wolbesamten Rate« beschlossen, den von Grimm aufgeführten »neuen pau bei dem Irhertürlein« wieder abtragen und durch einen fremden Meister, nämlich Hanns Müllner von Rothenburg, wieder aufbauen zu lassen [22]). Grimm wurde wegen der »verwarlosung« des Baus, womit er die Stadt in »mercklichen costen, schäden, schimpf und spot« gebracht habe, ernstlich zur Rede gesetzt und seines Dienstes als Werkmeister der Stadt

---

15) Ratsbuch 1^{c}, fol. 116^{b}: Meister Jacob Gryme. Item meister Jacob Gryme ist aüfgenommen zue eynnem Bawmeister des baws zue Sanct Larenczen vnd sol den versehen mit guten trewen. act. feria tercia post Lüce [= 21. Oktober 1466].

16) Nürnb. Amterbüchlein vom J. 1481.

17) Hampe, Ratsverlässe, Bd. I, Nr. 305 und 341.

18) Ratsschreiben vom 19. März 1469: Fridrich von gotes gnaden Lantgrave zum Leuchtenberg vnd Graven zu Hals, Gnadiger herr! uf ewer gnaden schreiben und begern schicken wir hiemit dens[elben] eurn gnaden meister Jacob Grymmen, steinmeczen, und Hermann Kufner, zimermann. nachdem wir aber der genanten werkleut unser stat notturft halben mit unstat[en], sunder eurn gnaden zu sunderm gevallen schicken, bitten wir dies[elbe] eur gnad mit vleis, uns solich werkleut uf das schirst herwider zu vertigen, wann womit etc. sabato ante oculi [1469] (Nürnbg. Briefbücher Bd. 32, fol. 234^{b}).

19) Ratsschreiben vom 27. April 1476: Hern Rudolffen Bisch[oven] zu Wirtzpurg. Gnediger herr! euer gnaden schreiben, von wegen mayster Jacob Grymmen an uns bescheen, haben wir vernomen und wiewol derselb Jacob mit einem großen, kostlichen paw Sandt Lorentzenn kirchen bei uns beladen, deßhalber nit wol fuglich noch nutz ist davon zu sein, yedoch euern furstlichen gnaden zu gefallen haben [wir] im zu euern gnaden vergondt, untertanig[lich] bittende, in uff das furderlichst wir [soll wohl heißen wider] abzufertigen und ine von unserm paw, damit der versaumbt oder beschedigt mocht werden, nicht zu verziehen, wollen wir etc. dat. sabbato post Georii 1476 (Briefbücher Bd. 35, fol. 4^{b}).

Grimm selbst wurde angewiesen, nicht länger als 8 Tage auszubleiben. Ratsverlaß vom J. 1476 (nach 17. April): Item Maister Jacob Grymmen Ist vf furbet des bischofs zu Würtzpurg vergönnt Acht tag zu seinen gnaden, ettliche pewe zu besichtigen, zu ziehen, doch das er sich daselbs kaynerlay pewe oder arbeitt verfahen sol. Andr. Gewder.

20) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, Nr. 358.

21) Ebenda Nr. 392.

22) Ebenda Nr. 398.

enthoben [23]). Möglicherweise haben wir diesen Mißerfolg bereits auf Kosten einer Erkrankung des Meisters zu setzen, denn dieser verschied bereits Ende Dezember des folgenden Jahres 1490 [24]).

Es ist vielleicht nicht ganz zufällig, daß die uns aus dem Ende der Bauperiode erhaltenen Rechnungen mit dem Jahre 1462 einsetzen. Zu Walburgis eben dieses 1462. Jahres hatte nämlich ein Wechsel im Kirchenmeisteramte [25]) von St. Lorenz stattgefunden, indem an die Stelle des seit 1452 amtierenden Nikolaus Koler Lorenz Haller getreten war [26]), wie es scheint, nicht ohne daß es zu Zwistigkeiten zwischen dem alten und dem neuen Kirchenmeister kam. Wir besitzen wenigstens ein vielleicht dem Anfang des Jahres 1462 angehörendes Aktenstück, eine Art Beschwerdeschrift der Kirchenpfleger und der »zum Bau Gesetzten«, wonach Koler mit der Auslieferung der noch in seinen Händen befindlichen Rechnungsreste, dann der Urkunden und Saalbücher der Kirche im Rückstand blieb; auch wegen Haltung der Jahrtage bei St. Lorenz scheint es zu Differenzen gekommen zu sein [27]). Mit dem neuen Kirchenmeister zogen vielleicht auch in die Führung der Baurechnungen größere Sorgfalt und strammere Ordnung ein. Kirchenpfleger war seit dem Jahre 1456, in welchem Jörg Geuder verstorben war [28]), Hanns Volkamer; er blieb dies bis zu seinem im Jahre 1467 erfolgten Tode [29]), an seine Stelle trat (Donnerstag nach Exaudi; vgl. Anm. oben) Hans Imhof.

[23]) Ebenda Nr. 399.

[24]) Er wurde am 20. Dezember begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 60ª: Item mayster Jacob Grin (!) an sant thomaß oebentt.

[25]) Über die Bedeutung des Kirchenmeister-, dann des Kirchenpflegeramtes siehe die Einleitung zum ersten Aufsatz.

[26]) Almosenregister der Lorenzer Kirche im Kreisarchiv (in einem Bande mit dem Großtotengeläutbuche) beim J. 1462: In nomine domini amen. Anno domini MCCCCLXII jar hab ich Lorencz Haller an getreten an daz Kirchen meister ampt zue sant Lorenczen In die Walpurgis.

Möglicherweise gab es zwischen Ostern 1461 und Walburgis 1462 eine Art Interregnum im Kirchmeisteramt, da Koler schon zu Ostern 1461 seine Wirksamkeit eingestellt zu haben scheint (vgl. Bauch, Totengeläutbücher, Archiv. Zeitschr. N. F. VIII, S. 132). Deichslers Chronik (in deutsche Städtechroniken, Nürnberg, Bd. IV, S. 157) sagt, daß Niclaus Koler 7110 Gulden am Chor von St. Lorenz verbaut habe.

[27]) Siehe Beilage II am Schluß der Einleitung. Hauptzweck der Eingabe war allerdings, die Erlaubnis des Rates zur Anlage eines neuen, ergiebigeren Steinpruches am Reuhelberg für die Zwecke des Baues zu erholen.

[28]) Großtotengeläutbuch v. St. Lorenz, fol. 2ᵇ: [Man läutete] Hern Jorgenn Geud[er] demm obersten pfleger vnser Sand lorennczen Pfarkirchen. starb Antonii [= 17. Januar 1456].

[29]) Ebenda fol. 17 b: Am muntag darnoch (d. h. nach Walburgis 1467) lewt man dem Hans Volkmer dem elttern dem Kirchenpfleger.

Es wurden oben in der Anklageschrift gegen Nikolaus Koler die Herren, »die zum baw geseczt sind«, erwähnt. Über diese mit der Beaufsichtigung der Bauten betraute Ratskommissäre wurde im ersten Aufsatz schon einiges bemerkt [30]). Da der Rat sich jährlich von der geordneten Verwaltung des Vermögens der Kirchen und Klöster in der Stadt durch Ernennung einer Ratsdeputation zum Abhören der Kirchenrechnungen überzeugte [31]), andererseits auch der mobile Kapitalbesitz der Kirchen in der städtischen Rechnungsstube (Losungsstube) angelegt war, dessen Zinsen zunächst für die Fortführung solcher Bauten verwendet wurden [32]), hatte der Rat ein Interesse daran, daß die Kirchenfabrik nicht unerträglich beschwert würde. Die mit der Überwachung der Bauten betrauten Männer führten die Bezeichnung Baumeister, Bauherren. Als solche haben wir für St. Lorenz während der Bauperiode von 1445 bis 1449 Berthold Nützel, dann Paul Vorchtel kennen gelernt [33]),

---

[30]) Als gutes Beispiel für die Bestellung einer solchen Baukommission sei ein Ratsdekret vom 17. Februar 1462 mitgeteilt. Dieses lautet: Item den München zü vnser fräwen brüder vergönnt zü bawen nach Rat der, die von Rats wegen dorzü geben sein, mit name Nicolas Müffel, Anthoni Tücher, Bawmeister [= Endres Tucher]. Act. feria tercia post Scolastice virg. (Ratsbücher 1 c, fol. 16 b).

[31]) Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir gerade diesem Umstande die Erhaltung der wenigen auf uns gekommenen Lorenzer Baurechnungen verdanken. Der Hergang war wohl der, daß Kirchenpfleger — auch dieser mußte Rechnung legen — und Kirchenmeister zwei reinlich mundierte Exemplare ihrer Rechnungen durch ihre Schreiber herstellen ließen und der vom Rate zur Revision eingesetzten Kommission vorlegten. Von diesen Exemplaren wanderte das eine, nachdem es verlesen, überprüft und wohl auch mit einem Vermerk über die Revision versehen worden war, in das Pfarrarchiv, das andere in die Registratur des städtischen Finanzverwaltungs(Losungs-)amtes. Aus letzterer stammen unsere Rechnungen.

Auf des Einbanddecke von zweien unserer Rechnungen ist noch der Vermerk über den Tag der Prüfung erhalten. So lautet dieser bei der Rechnung des Baujahres 1462/63: Actum Tercia post Pangracii (= 17. Mai) A °. LXIII °, bei der von 1463/64: Actum Quinta post Vdalrici (= 4. Juli) A ° LXIIII °, Zufällig sind wir gerade bezüglich dieser letzteren Rechnung in der Lage auch anzugeben, wann die Prüfungskommission ernannt wurde und wer an derselben teilnahm. Das betreffende Ratsdekret lautet: Item Rechner zü Sanct Laurenczen den kirchenpflegern: Herr Hanns Coler, Herr Berchtolt Pfintzing. Act. feria Quarta post visitacionis marie virginis (= 3. Juli) [1464], (Ratsbuch 1 c, fol. 68 b). Also schon am nächsten Tage nach Ernennung der Ratsdeputation erfolgte die Rechnungsprüfung.

[32]) Vgl. z. B. das Ratsdekret vom J. 1459 (nach 3. August): Es ist auch erteilt von allen Gotzhusern, So rechnung geschicht, was an der Rechnung vorbestet vnd vberbeleibt, heruf in die losungstuben ze antwurten. (Ratsbuch 1 b f. 364 b.) Ähnlich im nächsten Jahre: Item die kirchenpfleger zü Sanct Sebolt vnd In andern kirchen, die gelt haben vnd des zü Iren bewen nit bedorffen, Sollen das heraüf geben und dafür nemen ein gulden vmb XXIV gulden, mit XX gulden wieder abzülosen. Act. feria VI a, post Egidii (= 5. September [1460]). Ebenda, fol. 392 b.

[33]) Über ältere Bauherren bei St. Lorenz (1403 und 1418) vgl. Hilperts Geschichte von St. Lorenz, S. 7.

für die uns hier beschäftigende Zeit erscheint als solcher Hanns Meischner oder Meichsner, Kaplan bei U. Liebenfrauen-Kapelle [34]). Von ihm heißt es 1464 [35]), daß er beim Bau von St. Lorenz »fleiß tut vnd züsiecht«; im folgenden Jahre erhalten die Kirchenpfleger von St. Lorenz den Auftrag, den Kaplan, der bei St. Lorenz »ob dem bawe gewest ist«, feiern zu lassen [36]), also seine Dienste für diese Aufsicht nicht mehr in Anspruch zu nehmen. Von einem Ersatz für diesen Ratskommissär hören wir nichts, vielmehr wurde Hans Imhof 1467 als Kirchenpfleger u n d »zü dem bawe« bestellt [37]).

Betrachten wir nun unsere Rechnungen im Einzelnen, so ist zunächst bemerkenswert, daß sie im Gegensatz zu den Rechnungen der Jahre 1445—49 lediglich Einnahmen und Ausgaben für den B a u enthalten. Heft IV [38]) umfaßt die Zeit von Walburgis 1462 bis eben dahin 1463, Heft V das Baujahr Walburgis 1463 bis dahin 1464, Heft VI die Zeitspanne von Walburgis 1464 bis dorthin 1465. Heft VII [39]) die Zeit von 1466 bis Walburgis 1467. Es fehlt also die Baurechnung für das Baujahr Walburgis 1465 bis dorthin 1466.

Die Einnahmeposten sind gebildet zunächst aus Vorschüssen an barem Geld (»Müncz« d. h. Silbergeld und [Gold-]Gulden) aus der kirchenmeister-

---

34) Der Ratsverlaß, in welchem er zum Bauherrn bestellt wurde, ist uns nicht erhalten. Wahrscheinlich ist er auch gemeint mit einem Verlaß vom 3. (oder 4.) Juni 1463: Bawlewt S. Larenczen. Item die Baweleüt zü Sanct Laurenczen sein wieder zu dem bawe gebeten worden (d. h. um abermalige Übernahme des Baumeisteramtes) vnd sollen das holcz zü hawen zü dem bawe des körs lenger ansteen lassen (Ratsbücher 1 c, f. 43 a).

35) Ratsverlaß vom 12. Juli 1464: Herr Hänns Meischner. Item In acht zü haben, so einem Rät ein pfründe ledig wirt, die herr[n] Hansen Meischner, d e r z ü S a n c t L a w r e n c z e n b a w e f l e i ß t u t v n d z ü s i e c h t, zu leyen, döch das er mit heren Linhart, der gegen der Steinhutten vberwönnt (d. h. gegenüber der Bauhütte wohnt), wechsselen (nämlich die Wohnung) [soll], So mage er desterbaß (= desto besser) zü dem bawe sehen. Act. feria Quinta ante Margarethe virg. (ebenda, fol. 69 a.)

36) Ratsverlaß vom 22. August 1465: Kirchenpfleger zü Sanct Larenczen. Item Es ist erteilt, das die Kirchenpfleger zü Sanct Laurenczen herr[n] Hansen Meischner, capplan zü vnßer lieben frawen Capellen, vnd doselbst zü Sanct Larenczen ob dem bawe gewest ist, feyern sollen lassen. Act. die vt supra (= feria Quinta ante Bartholomej) [ebenda, fol. 33 a].

37) Verlaß vom 14. Mai 1467: Hänns Im Höfe. Item Hänns Im Hofe zu einem Kirchenpfleger zü Sanct Larenczen vnd zü dem bawe. Act. die vt Supra (= Am Pfinzcztag nach dem Sontag Exaudi [ebenda fol. 130 b].

38) In Fortsetzung der Nummerierung der drei älteren Baurechnungen mit I—III.

39) Bei der Baurechnung VII fehlt die Aufführung der Einnahmequellen. Diese Rechnung nimmt überhaupt eine gesonderte Stellung gegenüber den drei anderen ein, von welchen sie sich in Schrift und Einband (Papier statt Pergament) unterscheidet. Möglicherweise liegt uns in diesem Rechnungsheft ein Original des vom kirchenmeisterlichen Schreiber bezw. stellenweise dem Kirchenmeister selbst geführten Rechnungsjournals vor, von welchem, wie oben gesagt, zu Zwecken der Revision durch die Ratsdeputierten am Schlusse des Baujahres Reinschriften hergestellt wurden.

lichen Kasse, dann (wenigstens für Rechnung II) aus dem Erlös von Quadern und Füllsteinen. die seitens der Bauhütte an Private verkauft wurden [40]), dann folgen die einzelnen Ausgaben von Woche zu Woche für die Steinmetzen (Werkmeister, Parliere, Gesellen und Taglöhner), Steinbrecher oder Abräumer, die Steinführer, welche die Steine aus dem Steinbruch zur Hütte führten, die Zimmerleute und Schmiede, dann vereinzelte Handwerker (Decker, Glaser, Estrichschlager, Seiler), für Baubedürfnisse wie Holz, Eisen, Sand, Kalk, Ziegelsteine, Wagenschmier usw. Angefügt ist den drei ersten Baurechnungen noch eine ganz summarische Übersicht von Einnahmen und Ausgaben auf einem lose einliegenden Blatte [41]).

In wessen Händen die Rechnungsführung lag, deren Ergebnisse uns in den sehr sauber und fast ohne jede Korrekturen geschriebenen Heften vorliegen, läßt sich auch bezüglich dieser Rechnungsreihe nicht mit aller Bestimmtheit sagen, da der Name des sich stets mit »ich« usw. einführenden Berichterstatters niemals genannt wird [42]). Ich möchte ihn auch jetzt unter den dem Lorenzer Kirchenmeister beigegebenen Schreibern (Kornschreibern) [43]) suchen, von welchen einer als Bauschreiber fungierte. Daß unser Rechnungsführer in der engsten Beziehung zum Kirchenmeister steht, ergibt sich aus seinen Baulisten: er bucht die von letzterem erhaltenen Geldsummen, empfängt von ihm Befehle, wird von diesem im Falle der Abwesenheit vertreten usw. Der auffälligste Beweis scheint mir aber der Umstand zu sein, daß in der letzten uns erhaltenen Rechnung (VII) der Kirchenmeister, Lorenz Haller, selbst eine Zeitlang das Bauregister führte, nämlich von der 3. Septemberwoche 1466 bis fast zum Schlusse des mit Walburgis 1467 endigenden Baujahrs. Wir können dies durch eine Schriftvergleichung mit dem von ihm geführten, heute noch im Original (im Kreisarchiv Nürnberg) erhaltenen Großtotengeläutbuch von St. Lorenz unzweifelhaft feststellen [44]).

---

[40]) Die Lorenzer Kirche besaß einen eigenen Steinbruch am stadteigenen Reuhelberg bei Nürnberg. Den Besitzern der dortigen Steingruben war es gestattet, Quadern und Füllsteine (d. h. größere oder kleinere Brocken zur Ausfüllung von Fachwerk usw.) in die Stadt zu führen und an Private zu verkaufen, nachdem der Stadtbaumeister, der das Vorkaufsrecht besaß, seinen Bedarf gedeckt hatte. Vgl. Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg, herausgeg. von Weech und Lexer, Stuttgart 1862, S. 80 ff.

[41]) Diese Übersicht wurde jeweils als Anhang zu den Baurechnungen abgedruckt.

[42]) Am Schlusse der letzten Baurechnung (1466/67) findet sich, umgeben von einigen Verzierungen (Blumen und Schnörkeln) ein Monogramm »H E«, unzweifelhaft die Anfangsbuchstaben des Schreibers, doch vermochte ich keine Beziehung zu irgendeinem uns überlieferten Namen zu finden.

[43]) Diese waren dem Kirchenmeister, welcher für die Kirche alle Zinsen und Gilten (an Korn usw. usw.) einzunehmen und zu verrechnen hatte, zur Unterstützung beigegeben. Nach Hilpert, Kirche des H. Laurentius, S. 46, waren 2 vorhanden, die im Pfarrhofe wohnten.

[44]) Eigentümlich ist ihm auch die falsche Form »dedit (statt dedi) ich«, die er durchgehends anwendet.

Mit der Persönlichkeit des Rechnungsführers, der den technischen Bauarbeiten als Laie gegenüberstand, mag es wohl zusammenhängen, daß wir fast gar keine Einzelheiten darüber erfahren, welchen Teilen des umfangreichen Chorbaues die uns erhaltenen Rechnungen gelten. Dies ist ein, auch den älteren Rechnungen anhaftender, besonders vom kunsthistorischen Standpunkt bedauerlicher Mangel. So viel läßt sich erkennen, daß die Bauarbeiten im Jahre 1463 bis zur Vollendung der neuen Sakristei an der Südseite der Kirche (gegenüber dem Lorenzer Pfarrhofe) vorgeschritten waren; doch wurde an Einzelheiten der letzteren (Fenstern, Estrich) noch in den folgenden Jahren gearbeitet, ebenso am Dach und den Fenstern des »snecken«, d. h. des östlich an die Sakristei angefügten Turmbaus, in welchem eine Wendeltreppe emporführte [45]). Abgesehen von dem »sagerer« wird kaum der eine oder andere kleine Bauteil erwähnt, wie etwa 1463 die »plumen oben auf den pfeylleren«, welche mit 26 ℔ Bleis »vergoßen« werden. Ein zusammenhängendes Bild über die Fortschritte der Arbeiten in unseren Rechnungsjahren 1462—1467 läßt sich daraus nicht gewinnen [46]).

Indem ich für die interessanten Einzelheiten des Baubetriebes (Zahl der Gesellen, Höhe der Löhne [47]), Preise der Baumaterialien usw.) auf die

---

45) Dieser Wendeltreppe außen entsprach eine, angeblich 1519 erbaute Wendeltreppe im Innern der Kirche.

46) In der Nikolauswoche des J. 1464 hören wir einmal von einer Feier, bei welcher dem Meister (Matthäus Roritzer) und den Steinmetzgesellen 3 ℔ zu »schloß stein« verehrt wurden. Ob es sich hier auch um den neuen Sagerer handelt, oder um welchen Bauteil sonst, läßt sich nicht entscheiden.

47) Über die in unseren Baurechnungen erscheinenden Münzgattungen sei folgendes bemerkt: in Betracht kommen hauptsächlichPfunde (℔) und Pfennige (dn.). Das ℔ ist eine rein rechnerische Einheit, welcher eine wirkliche Zahlungsmünze nicht entspricht. Diese letztere war der Silberpfennig oder Denar (dn.) zu 2 Hellern. Im Gegensatz zur amtichen Rechnungsmünze, welche sich des ℔ n e u (= 20 Schillinge oder 240 Heller) bediente, ist das Pfund unserer Rechnungen das ℔ a l t (zu 30 dn. oder 60 Hellern); vier Pfund alt entsprechen einem Pfund neu; es war diese Rechnung nach ℔ alt die des gewöhnlichen Lebens. Außer den ℔ alt und dn. kommen noch vor der Landwährungsgulden (»gulden an gold«), der für unsere Zeit durchschnittlich 7 ℔ 10 dn. alt gleichgesetzt wird, und ganz vereinzelt auch der (böhmische) Groschen (groß) zu $7^1/_2$ dn. Über die Kaufkraft dieser alten Geldeinheiten vgl. am besten die Lebensmitteltabellen, welche Sander, Die Reichsstädtische Haushaltung Nürnbergs, dargestellt auf Grund ihres Zustandes von 1431—1440, Leipzig 1902, in der Einleitung und namentlich für unsere Jahre in Beilage IV (Nürnb. Lebensmittelpreise von 1400—1800) darbietet.

Sander gibt a. a. O. auch eine d i r e k t e Vergleichung der altnürnbergischen Münzeinheiten mit unserer Währung und kommt für den dn. zu einem Silber- bezw. Goldwerte von 0,04 bezw. 0,06 M., für das ℔ neu von M. 5,25 bezw. von 7,50 M. (demnach für das ℔ alt von 1,30 M. bezw. 1,87 M.). Dabei ist aber in Betracht zu ziehen, daß sich für die Zeit unserer Rechnungen — Sander bezeichnet sie als eine Periode einer schlimmen Münzkrisis — der Silbergehalt des Hellers gegen 1434 (mit 0,109 g) weiter verringert hatte. Der Landwährungsgulden ist etwa M. 8 gleichzusetzen.

Bauregister selbst verweisen muß, sei hier noch eine alphabetische Liste der in den Jahren 1462—1467 genannten Steinmetzen [48]) gegeben; sie enthält vielleicht einen auch anderwärts erscheinenden Namen; die beigesetzten Zahlen bedeuten die Jahre, in welchen der Betreffende vorkommt:

Christoffel 1464.
Diener (Dyener), Heinrich 1463.
Endres 1466.
Erhart, Matthias Roritzers Lehrjung 1463, 1464, 1465.
Eschenbach, Hans von, s. Hanñs von Eschenbach.
Franck, Hans 1462 [49]).
Fritz, der 1463, 1464, 1466, 1467.
Grimm, Jakob 1466, 1467.
Goczschalck, Peter 1464.
Hännslein (Henslein), der 1463—1465.
Hall, Hans von, s. Hanñs von Hall.
Hanns, der 1463.
Hanns »ein Ostereicher« 1465.
Hanns, »lawberhawer« 1465.
Hañs von Eschenbach [50]) 1466, 1467.
Hanns von Hall 1466.
Hanns von Krewzenach 1463.
Hanns von Mayntz 1467.
Hanns von Ochsenfurt 1465.
Hanns von Schrießhein [51]) 1466.
Hañßenman, der 1464.
Hart, Jörg von Regensburg 1464.
Heincz, der 1462.
Helmreich, Konrad, von Rottenburg (= Rothenburg o. T.?) 1462, 1463.
Hemerlein, Hanns 1467.

---

48) Es scheinen dies alles Meister gewesen zu sein, da stets daneben noch eine größere oder kleinere Anzahl ungenannter »Gesellen« vorkommen.

49) Die archivalischen Nachweise dafür, daß dieser Hans Franck ein Sohn Heinrichs des Parliers des Jüngeren war, hoffe ich demnächst in einem Nachtrage zu meinem Aufsatz: Meister Heinrich der Parlier der Ältere und der Schöne Brunnen (Jahresber. des Hist. Ver. f. Mittelfranken, 1905) veröffentlichen zu können.

50) Dieser wird Ende 1464 oder Anfang 1465 (letzteres wahrscheinlicher; der Eintrag ist nicht genauer datiert) Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbücher Ms. 235, 127[b]: Hanns von Eschenbach Steinmetz dedit II fl. alias nihil. [d. h. er hat kein Vermögen]. 1486 wird ein Hanns von Eschenbach Meister bei den »Mawrern«. Er ist kaum mit Obigem identisch.

51) Wohl Schriesheim an der Bergstraße in Baden, Kreis Mannheim.

Hof, Michel von, s. Michel von Hof.
Hof, Niclas von, s. Niclas von Hof.
Hohenfelser, Fritz 1462 [52]).
Johanns, der 1462—1467 [53]).
Iphofen, Krauß, Kunz von, s. diesen.
Karg, Jörg [von Regensburg?] 1463.
Keinspeyß, Lorenz 1464.
Krauß, Kunz von Iphofen 1462 [54]).
Kreuznach, Hans von s. Hanns von Krewczenach.
Lang, Kunz 1462—1467 [55]).
Lawer, der 1464 [56]).
Linhart von Sterczing 1465.
Maintz, Hans von, s. Hanns von Maintz.
Michel vom Hof 1464.
Niclas 1462, 1463.
Niclas vom Hof 1464.
Ochsenfurt, Hans von, s. Hanns von Ochsenfurt.
Pawr, Hans von Ochsenfurt (»Meister Hanns«) [57]).
Pecklein, der 1464.
Perr (oder Perer) Hanns [58]), »ein payer«, 1465.
Perr (Perer?) Konrad 1462—1464.
Pflewmlein, der 1463, 1464.

---

52) Ist seit Ende 1455 (oder Anfang 1456) Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbuch 234, 210b: Fritz Hohenfelser Steynmecz dedit II gld.

53) Er wird auch der »alt Johanns« genannt.

54) Er wird mit den Worten erwähnt: Item Küncz Kraußen von Yphoffen gefördert (= in Arbeit genommen) 1 tag vnd 1 halben zu 16 dn.

55) Kommt auch in der älteren Baurechnung vom J. 1445 vor. Schon 1440 war er Bürger in Nürnberg geworden. Bürger- und Meisterbuch Ms. 234, fol. 148b: C. Harder dedit II gulden. C[onrat] Lang dedit II gulden, Stainmiczzen. In unseren Baurechnungen 1462—65 wird er stets zunächst nach dem Parlier oder dem Meister vom Bau an der Spitze der übrigen Steinmetzmeister aufgeführt, empfängt gleiche Besoldung mit dem Parlier und alle Jahre 4 fl. Quatembergeld.

56) Vielleicht der Steinmetz Herman Lawr, der 1462 Bürger in Nürnberg wird, oder jener Heintz Lawer, der 1466 Meister beim Maurerhandwerk wird und 1481 unter den geschworenen Maurern »ad Ingnem« in dem Nürnberger Ämterbüchlein vorkommt.

57) Der Parlier Konrad Roritzers, vgl. die Einleitung.

58) Möglicherweise identisch mit Hanns Beer, der 1479—1484 die Kirche des Augustinerklosters und angeblich 1483 die Kapelle im Ebracher Hof zu Nürnberg erbaute. Ein »Hanns Ber« wird auch im Nürnberger Ämterbüchlein vom J. 1481 unter den geschworenen »Mawrenmaister zu den pawen« genannt. Vgl. Hampe im Allg. Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. von Thieme und Becker unter »Beer, Hans«. [Ein »Fritz Per, staimetz« war 1468 Hauptmann der Nürnberger Kreuzfahrer gegen die Böhmen. (Städtechroniken Nürnberg, Bd. IV, S. 300)].

Prattel, Gabriel 1463.
Prunner, Pertholt[59]) 1464.
Pürckart, der 1466.
Purckhart, Matthias Roritzers Lehrjunge 1465.
Roritzer, Konrad 1462, 1463.
Roritzer, Matthias 1462—1466.
Regensburg, Hart, Jörg von, s. diesen.
Regensburg [?], Karg Jörg von, s. diesen.
Rothenburg [?], Helmreich, Konrad von, siehe diesen.
Rothenburg [?], Unverdorben, Martin von, siehe diesen.
Schriesheim, Hans von, s. Hanns von Schrießhein.
Schwabe, s. Swabe.
Sterzing[60]), Leonhard von, s. Linhart von Sterczing.
Sterzing, Thomas von, s. Thomas von Sterczing.
Steyrer, Linhart 1465.
Stürmer, Hans 1463.
Swabe, Ulrich 1465.
Thomas von Sterczing 1465.
Thümherr, Hanns 1463.
Ulrich[61]) 1462—1464.
Unverdorben, Martin von Rotenburg[62]) (= Rothenburg o. T.?) 1463, 1464.
Weber, Fritz von Werde [=Wöhrd b. Nürnberg?] 1464 (Lehrjunge).
Werffbein, Hanns 1464.
Weyß, Hanns 1466, 1467.
Wöhrd [?], Weber, Fritz von, s. diesen.
Zeyßer, Hanns[63]) 1463—1467.

Zum Schlusse unserer einleitenden Betrachtung möge noch die Frage berührt sein, ob aus dem Umstande des Fehlens weiterer Baurechnungen nach 1467 der Schluß gezogen werden darf, daß die Bauarbeiten an der

---

59) Wird 1464 Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbuch Ms. 235, 125 b: Berchtolt Prunner Steinmetzz. n[ihi]l dedit jussu consilii.

60) Wohl der bekannte Ort an der Brennerstraße.

61) Vielleicht Ulrich Staffelstein, Steinmetzz, der 1464 Bürger wird.

62) Wird 1464 (nach 16. März) Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbuch Ms. 235, 125 a: Mertein Vnverdorben Steinmetzz dedit II fl. Er wird in den Rechnungen als Laubhauer bezeichnet, als welcher er die gleiche Besoldung wie der Parlier und der älteste am Bau beschäftigte Meister empfängt.

63) Ein Hanns Zeyser (kaum der obige) wird 1476 Meister bei den »Steinmitzen« (a. a. O. 14a). Im Ämterbüchlein von 1481 erscheint sein Name (Hanns Zeiser) unter den geschworenen »Mawrenmaister ad Ingnem (!)«, jedoch durchstrichen (an seine Stelle trat Vlrich Craft). Er mag also in diesem Jahre gestorben sein.

Kirche mit dem genannten Jahre zu Ende gekommen seien. Auch die Schlußworte des Schreibers »H E« unseres Bauregisters von 1466/67 »Et sic est vinis(!)« könnten eine solche Folgerung nahelegen. Doch wäre dies unrichtig. Schon aus dem nächsten Jahre 1468 kennen wir einen Ratsverlaß, der die Aufbringung neuer Geldmittel zur Fortführung des Baues durch ein Anlehen bei den Nürnberger Kirchen betrifft [64]). Im Frühjahr 1472 (12. bis 14. April) empfingen der neue Chor und seine Altäre die kirchliche Weihe [65]), aber selbst dann kamen die Arbeiten noch auf eine Reihe von Jahren hinaus nicht zum Abschluß, wie uns der oben abgedruckte Brief des Rates an Bischof Rudolf von Würzburg vom Jahre 1476 zeigt, in welchem es heißt, daß Meister Jacob Grimm mit einem großen köstlichen Bau bei St. Lorenz beladen sei [66]). Es müssen also wohl weitere Baurechnungen vorhanden gewesen sein; über deren Verbleib vermag jedoch ebensowenig etwas beigebracht werden wie bezüglich der Register von 1449—62.

Es möge nun (nach den Beilagen zur Einleitung) der Abdruck der Rechnungen selbst folgen [67]).

Beilagen.

I.

Meister Conr[at] Roritzer.

Lieber meister Cunrat! nachdem wir eurer zu etlichen gepeuen in unser stat zu gebrauchen notturft sind, begern wir an euch, bitende, ir mugt zu uns

[64]) Ratsverlaß vom 14. Juli 1468: Item In acht zü haben mit allen götßhauß-pflegern zü reden als zu Sanct Sebolt, zu vnßer lieben frawen vnd dem Spital vnd zü Sanct Lorenczen, das sie zu dem bawe Sanct Lorenczen kirchen ein anlehen tün wollen, damit derselbe bawe gefurdert werde. Act. die ut Supra (= Quinta post margarethe virginis). Ratsbuch 1 c fol. 156 b.

[65]) Vgl. Almosenregister der Kirche von St. Lorenz zum J. 1472 (K. Kreisarchiv S. 1 f. 130 Nr. 8):

Am suntag [d. h. Misericordia domini, 12. April], da man dem(!) kor vnd sant Lorenczen alter weychet, gefiel lb 40 dn. 21.

Am mantag dar noch weichet man di ander drey alter, der XII potten vnd sant Deocarius vnd vnßer liben frawen altter, da gefiel aufs teffel lb 5 dn. 21.

Am ertag dar noch, da weicht mann sant Cristopfen altter vnd sant Jobßen altter vnd der virer lerer altter, da gefiel aufs teffel lb 13 dn. 12.

[66]) Bekanntlich nennt die alte Inschrift im Chor 1477 als das Endjahr der Bauarbeiten am Chor. Aus eben diesem Jahre 1477 liegt uns noch ein Ratsdekret vor, welches die Fertigung eines Fensters mit dem Reichs- und Stadtwappen über dem Kaiser Friedrich-Fenster im Chor betrifft. Dieses lautet: Item Es ist verlaßen, das von Gemainer State wegen das venster ob unnsers Allergnädigisten Hern des Ro. Kaiser venster zu S. Lorentzen Im Chor gemacht werden sol mit des Reichs auch der Statt Secret vnd gemainem der Statt wappen. Bawmaister. Der Verlaß fällt zwischen 30. Juli und 27. August 1477.

[67]) Die Schreibung ist die des Originals, nur wurden Eigennamen groß und nach unserem Sprachgebrauch zusammengehörige Worte (z. B. taglon) in eins geschrieben (statt tag lon).

her gen Nur[emberg[fugen und euch in solichen unsern notturften geprauchen lazzen. das wollen wir uns also zu euch versehen und beschicht uns daran danknemer will. dat. ut s[upra] = feria secunda post assumpcionis Marie virginis gloriose (= 18. August) LXVI[to] [Nürnberger Briefbücher, Bd. XXXII, fol. XXIII[a]].

II.

(K. Kreisarchiv Nürnberg, D: Akten Nr. 103 (III $\frac{1}{1}$). Auf der Rückseite: Von dem Bawe zü Sanct Larenczen.

Item das wir [pawhern vnd] [68]) pfleger vnd die zumm Baw gesetzt sind [69]) ein Erbrichen Rat fleißiglich laßen biten vmb ein steinbruch czw dem kor des liben heren Sant Larenczen, wan (= nachdem) derselb perck [70]) vnd gruben gantz abgenümen hat vnd nider worden ist, also daz ein abräumm [71]) mer dan 30 gulden kost vnd kaüm ein Jar lang da von geprochen wirt. Auch bit wir, das man den steinprechern vrlawb geb, In dem steinbruch czw rigeln vnd walczen, wan sy Irr noturftig sind, czw hawen czw den steinen, Also das sy darvmb nicht gepfent werdenn [72]). Auch bit wir vmb vrlaub czw einem wintenbäum czw der winten, wan der fast (= sehr) schadhaft Ist worden vnd einen andern mußen haben auf ein ander Jar, den man als dan iuczünd In dem mon (= monat) nyder vellen muß laßen an lenger verczyhenn.

Item von des hulczen gangs wegen czwischen den czweyen thurnenn (= Thürmen), der ist fast boß (= schadhaft) worden vnd stet sorg darauff,

---

[68]) Gestrichen.

[69]) Nachträglich eingeschaltet.

[70]) Gemeint ist der Reuhelberg (heute Schmausenbuck) bei Nürnberg. Dieser stand im Eigentum der Stadt, welche die Erlaubnis zur Anlage von Steinbrüchen dort erteilte. Eine solche Konzession war den Kirchenpflegern von St. Lorenz schon 1451 erteilt worden. Vgl. meinen vorigen Aufsatz Anm. 39. Eine ähnliche Nachricht besitzen wir auch aus dem Jahre 1463. Der betreffende Ratsverlaß vom 16. Februar 1463 lautet: Bawmeister zü Sanct Larenzcen. Item den Kirchenpfleger zü Sanct Larenczen vergönnt Stein zu brechen vnd ein abrewmen zü tun in der Grüben, doch allein zwischen Ostern schierst vnd nicht lenger. Act. feria Quarta post Scolastice virg., Ratsbuch 1 [c], fol. 39 a. Tatsächlich setzen nach der Baurechnung von 1463 die während des Winters unterbrochenen Arbeiten der »Steinprecher« mit dem 21. Februar wieder ein, dehnten sich aber weit über Ostern aus. Möglicherweise besteht auch zwischen diesem Ratsdekret und unserer Eingabe ein Zusammenhang.

[71]) Unter »Abraum« verstand man sowohl die über der nutzbaren Schicht lagernden wertlosen Erdmassen, wie das Abfallmaterial beim Brechen der Steine selbst. Hier ist ersteres gemeint. Nach diesem Worte werden die Steinmetzen selbst auch »Abräumer« genannt.

[72]) d. h. die Steinprecher sollen Erlaubnis erhalten, im Reichswalde hölzerne Hebelstangen (rigel) und Walzen zum Heben und Transport der Steine zu hauen, ohne vom Waldamtmann dafür bestraft, gepfändet zu werden.

das er ein fart [73]) hinten In dy kirchen herabvallen mocht vnd großen schaden thun wurde [74]).

Item von der 274 ℔ wegen, dy der Nicklas Koller dem goczhaws des liben heiligen Sant Larenczen an seiner leczten rechnung noch schuldig bleibt, ob wir dy einvordern schullen oder nicht.

Item das er (nämlich Nikolaus Koler) auch alles das vwergeb dem Larentz Haller, das er von des goczhawfs wegen noch inenhat, Es sind briff, czin, auffheng, daffeln vnd anders, das dem gotzhaus czwgehort.

Item das Auch Niclas Koller Irung In dy Jartag dregt vnd macht mit dem schaffer vnd ander, das wir mer schullen thun vnd außrichten, dan dy kirchenbucherr vnd dy daffeln Im sagrer inenhalten von derselben Jartag wegenn.

IV [75]).

Baurechnung der St. Lorenzkirche in Nürnberg von Walburgis 1462 bis Walburgis 1463.

K. Kreisarchiv Nürnberg Saal I Lade 130 Nr. 9. Ein Heft in Folio von 20 Papierblättern und 1 lose eingelegtem Blatt [76]), in Schweinsleder gebunden. Auf der Rückseite des Einbands: Registrum Sant Laurentzen pawe, Actum Tercia post Pangracij A° LXIII [77]).

Blatt 1 leer.

Blatt 2 a] Item das einnemen, das ich eingenummen hab Anno etc. 62 Jar.

Item das einnemen volget hernach, das ich eingenummen hab Noch der nechsten rechnung, die do dann gestympt ist Aüf Walpurgis [1. Mai] etc. Anno domini M° CCCC° LXII Jar, von des päwes wegen zu sant Laurenczen kirchen; do pleyb ich schuldig, das ich mer hat (!) eingenummen, dann auß geben, Noch dem als man es in meynem register vindet, das ich hab dar uber geben, vnd der resta macht ℔ 1457 dn. 9

[73]) Einmal. Vgl. Wortlexikon zu Tuchers Baumeisterbuch a. a. O.

[74]) Dieser hölzerne Gang zwischen den beiden Türmen mag wohl nur vorübergehend für die Zwecke des Baus hergestellt worden sein. Zu einem dauernden Bauteil ist diese Brücke jedenfalls nicht geworden; weder auf älteren noch jüngeren Prospekten der Türme konnte ich hiervon etwas finden. Auch Hilpert in seiner Geschichte der Lorenzer Kirche erwähnt hiervon nichts.

[75]) In Fortsetzung der Numerierung I—III der älteren Baurechnungen von 1445 bis 1449.

[76]) Siehe Anhang.

[77]) Über die Bedeutung dieses Datums als Tag der Rechnungsabhör vgl. oben in der Einleitung.

Item mer eingenummen von herren Hannßen Volkamer 78) sein resta, noch dem, als er auch sein rechnung gethan hett, Macht in summa ℔ 1 dn. 5.

Item in sant Pangracij wochen [9.—15. Mai] 79) hab ich eingenummen von Lorencz Haller, Kirchenmeister zu sannt Laürentzen, 200 ℔ an Müncz, 20 gulden an gold. die hab ich verwechselt zu 7 ℔ 4 dn.; darauß ist worden 142 ℔ 20 dn., Macht als in summa an Müncze ℔ 342 dn. 20.

Item in der crewcz wochen [23.—29. Mai] eingenummen von dem Peter Schrollen, steinprecher, von stein wegen, die er hat hingeben 80), 8 quader dem Wagner, 16 quader dem Semeler zu dem Hemerlein, 28 quader dem lederer knecht zu dem Vischpach, 50 quader dem Preünlein, 4 quader in den sichgraben, 3 karren fuder fülstein eim karrenmann, ydes quader ader fuder fur 4 dn., Macht ℔ 14 dn. 16.

Item in der wochen vor Pfingsten [= 30. Mai — 5. Juni] der Peter Schroll hat hingeben 41 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., mer 10 fuder fülstein, ydes zu 8 dn. Item 20 quader dem Dreßell, 4 quader in den sichgraben, ydes zu 4 dn., macht ℔ 11 dn. 10.

Item in sant Johanns wochen des tewffers vnßers herren [20.—26. Juni] der Peter Schroll hat hingeben 14 wagen fuder fulstein, ydes zu 8 dn., dem Swerczel, 9 karren fuder, ydes zu 4 dn., des Swerczels eydem, 18 quader, ydes zu 4 dn., dem Preünlein, 12 quader dem Stocker, ydes zu 4 dn., Macht als in summa ℔ 8 dn. 28.

Item in derselben wochen eingenummen von herren Hannßen Volkamer vmb kalch, den er hat hingeben, Macht in summa ℔ 2.

Item in sant Peter vnd Pauluswochen [27. Juni bis 3. Juli] Peter Schroll hat hingeben dem Wagner 43 quader, 30 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., 6 fuder

---

78) Kirchenpfleger bei Sankt Lorenz.

79) Bei der Auflösung dieser Daten habe ich durchgehends bei unsern Rechnungen die Tage vom Sonntag (Wochenanfang) bis Samstags (Wochenende und Zahltag) gerechnet, obwohl es vielleicht richtiger gewesen wäre, nur die Werktage zu zählen, da ja nur an diesen gearbeitet wurde. Es hätten dann aber auch die vielen Feiertage innerhalb der Woche berücksichtigt werden müssen, was zu umständlich gewesen wäre.

80) Über diesen Verkauf von Quadern und Füllsteinen aus dem Steinbruch der Kirche an Private siehe oben in der Einleitung.

fulstein dem Preunlein, ydes zu 10 dn., davon geben dem Peter Schrollen 12 dn., das ander Macht in summa ℔ 11 dn. 10.

Item in sant Kilianswochen [= 4.—10. Juli] Peter Schroll hat hingeben dem Preunlein 12 quader, ydes zu 4 dn., 5 fuder fulstein, ydes zu 10 dn., sust eynem 3 fuder fulstein, ydes zu 8 dn., 2 fuder eynem von Werd, ydes zu 4 dn., 8 karren fuder fulstein dem Swerczell, ydes zu 4 dn., Macht als in summa ℔ 5 dn. 12.

Item in sant Margarethen wochen [11.—17. Juli] Peter Schroll hat hingeben 16 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., 3 fuder fulstein, ydes zu 10 dn., Macht ℔ 3 dn. 4.

Item in sant Maria Magdalena wochen [18.—24. Juli] Peter Schroll hat hingeben 16 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., 3 fuder fulstein, ydes zu 4 dn., dem Preünlein, Macht als in summa ℔ 2 dn. 16.

Summa Macht 1860 ℔ 10 dn.

Blatt 2 b] Item in sant Annan wochen [25.—31. Juli] hat hingeben stein Peter Schroll 20 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., 2 fuder fulstein auch dem Preünlein, ydes zu 10 dn., 3 karren fuder fülstein dem jungen Swerczell, ydes zu 4 dn.; 6 dn. hab ich geben dovon Peter Schrollen, das ander Macht ℔ 3 dn. 16.

Ewerhart Stegerwalt.

Item in sant Oswalt wochen [1.—7. August] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt, der steynprechermeyster, 6 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., 5 quader dem Knecht in dem sichgraben, yden zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Item in sant Laurenczen vnd sant Sebolt wochen [8. bis 21. August] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 6 fuder fulstein dem Hannßen Swerczell, ydes zu 4 dn., 3 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., 24 quader der Stockerin, ydes zu 4 dn., 12 quader dem Kelsemer am Vischpach, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 6.

Item in sant Bartholomeus vnd sant Egidij wochen [= 22. August — 4. September] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 21 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 2 dn. 24.

Item in sant Mathes wochen [19.—25. September] hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister, 800 ℔ an Müncz, die ich mit im abgerechent hab fur kalch, wisen küe (!) vnd meister Peter, dem smid, vnd aüch bereyt hat geben, Macht ℔ 800.

Item in sant Michahelis wochen [= 26. September bis 2. October] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 9 fuder fulstein dem Michelen, ydes zu 4 dn., 4 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 22.

Item Johanns vnd Kuncz Lange haben hingeben zwickstein, die nicht gütt waren, darfur eingenummen, Macht in summa ℔ 1 dn. 5.

Item in sant Merteins wochen [= 7.—13. November] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 3 fuder fulstein dem Michelen, ydes zu 4 dn., Macht in summa dn. 12.

Item in sant Elizabeth wochen [= 14.—20. November] Kuncz Lange vnd der Johanns eczliche stein hingeben, darfur hat man mir geantwort, Macht in summa dn. 17.

Item in derselben wochen hat mir geben herr Hanns Volkamer 200 ℔ an Müncz, do der Lorencz Haller nit hie was, Macht ℔ 200.

Item in der wochen des heiligen obersten tag [= 2. bis 8. Januar 1463] hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister zu sant Laurenczen, an Müncz in summa, Macht ℔ 200.

Item in vnßer lieben frawen tag lichtmeß genant [30. Januar—5. Februar] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Einnemen von dem abrewmen.

Item in sant Peters wochen Kathedra zu latein genant [20.—26. Februar] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 1 fuder fulstein mit 3 pferden Hanns Stocker fur 12 dn., 2 karren fuder dem Swerczel, ydes fur 4 dn., Macht in summa dn. 20.

Summa Macht 1418 ℔ 10 dn.

(Fortsetzung folgt.)

Über einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts.

Von **G. Dehio.**

Wenn eine Wissenschaft so umfassend, wie die Kunstgeschichte es tut und tun muß, von Hypothesen jeden Grades Gebrauch macht, so tut sie gut daran, die Fundamente des von ihr errichteten Gebäudes immer aufs neue auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen. Im folgenden will ich an einigen Stellen mit dem Hammer anklopfen. Es sind zufällige, zerstreute Beobachtungen, die aber doch über den einzelnen Fall weg zu allgemeineren Folgerungen Anlaß geben.

Ich wähle die Beispiele aus dem Bilder- und Skulpturenvorrat des deutschen 15. Jahrhunderts.

Zu unseren festesten Stützpunkten rechnen wir die Künstlerinschriften — ihre Zahl ist ja leider im Verhältnis zur Zahl der Denkmäler unendlich klein. Die Frage, auf die die folgenden Beispiele hinzielen, ist diese: besagen die Künstlerinschriften immer und notwendig das, was wir gewohnheitsmäßig aus ihnen entnehmen, nämlich daß derjenige, dessen Namen wir lesen, wirklich der Urheber des Werkes ist? In den allermeisten Fällen wurde diese Frage überhaupt nicht gestellt, weil a priori die Antwort Ja für selbstverständlich galt. Es wird sich zeigen, daß sie so selbstverständlich doch nicht ist.

1. Der Ölberg in Neuffen von 1504 trägt den Namen Aberlin Schech. Paulus im württembergischen Inventar hielt ihn für den Künstlernamen. Jetzt ist allgemein anerkannt, daß er der des Stifters ist. Ich erwähne diesen Fall, der mit den weiterhin zu besprechenden nicht in dieselbe Kategorie gehört, nur um zu Vorsicht zu mahnen. Über den Verdacht, daß unter den in der Literatur umgehenden, z. T. am Orte nicht mehr vorhandenen Inschriften die eine oder andere keinen bessern Zeugniswert besitzen möchte, ist nicht hinwegzukommen. Für Bauinschriften ist ähnliches schon wiederholt nachgewiesen worden.

2. Die Grabplatte der 1504 verstorbenen Herzogin Sophie von Mecklenburg in der Marienkirche zu Wismar, ein Erzguß in sehr flachem Relief, ist am Rande mit dem Gießernamen Tile Bruith (Bruik?) bezeichnet. Die künstlerischen Eigenschaften der Bildnisfigur sind von so hohem Wert,

daß wir den sonst gänzlich unbekannten Meister zu den ersten Deutschlands, nicht bloß des Nordens, zählen müssen; nur der Entlegenheit des Ortes ist es zuzuschreiben, daß von ihm nicht schon lange und viel die Rede gewesen ist. Sein Name ist niederdeutsch. Aber merkwürdig! Seine Kunstweise ist es durchaus nicht. Die Formenauffassung, die Art der Modellierung, das Granatmuster des Grundes haben mich lebhaft an Peter Vischer erinnert. Wie ist das zusammenzureimen? Trügte mich mein Auge nicht, so sind das Mittelstück mit dem Bilde der Toten und der Rahmen mit den Inschriften und Wappen getrennt gegossen. Tile Bruith, so glaube ich, ist Verfertiger allein des Rahmens! Er mag ein lokaler Gießer gewöhnlichen Schlages gewesen sein, die Verbindung seines Namens mit diesem edlen Kunstwerk ist eine rein äußerliche, aber nach der Auffassung der Zeit keineswegs eine rechtswidrige. Mag meine Vermutung in betreff Peter Vischers das richtige treffen oder nicht — die Inschrift ist kunstgeschichtlich ohne Wert.

3. Die 1470 vollendeten mit je zehn in Holz geschnitzten Reliefs geschmückten Doppeltüren am Hauptportal des Konstanzer Münsters sind bezeichnet »Symon Haider artifex me fecit«. Unzweideutiger kann eine Inschrift nicht lauten. Wir würden auf Grund ihrer noch heute, ohne daß sich der leiseste Zweifel regte, Simon Haider zu den bemerkenswertesten schwäbischen Bildschnitzern jener Zeit rechnen und der Scharfsinn der »Attributzler« hätte ihm sicher auch schon eine ganze Zahl anderer Werke zugewiesen, — wäre nicht vor Jahren zufällig noch ein zweites Zeugnis aufgetaucht, das die Sachlage in ein völlig verändertes Licht setzt: es erweist sich, daß Simon Haider gar nicht Bildhauer gewesen ist. Dabei ist die Inschrift nicht etwa falsch, sie bedeutet nur etwas anderes, als was der moderne Leser aus ihr entnimmt.

Das entscheidende Aktenstück ist ein Konstanzer Ratsspruch vom Jahre 1490, veröffentlicht von J. Marmor im Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, N. F. VIII 1861. Zur Verhandlung stand ein Kompetenzstreit zwischen zwei Zünften, derjenigen der Kaufleute und derjenigen der Schmiede und der mit ihnen vereinigten Tischmacher. Die letzteren hatten einen Bildhauer aufnehmen wollen, wogegen die ersteren Einspruch erhoben. Sie behaupteten, gleich den Malern gehörten die Bildhauer in ihre, der Kaufleute, Zunft. Und der Rat von Konstanz erkannte dies als geltende Gewohnheit an. Eine Reihe von Präzedenzfällen wurde durchgegangen. Es sei nicht richtig, so wurde erkannt, daß die Tischmacher Simon Haider selig und Hans Haider sein Sohn zugleich Bildhauer gewesen seien und Bildhauer als Knechte beschäftigt hätten. Bei ihrem Werk am Dom, d. i. der Tür, dem Chorgestühl und dem (nicht mehr vorhandenen) Choraltar, hätte die Bildhauerarbeit Meister Niklas ausgeführt, was den Herren zum Thum (dem Domkapitel) von Bitt wegen zugelassen sei und wofür Simon

Haider dem Bildhauermeister hundert Gulden gezahlt habe: »Das sy dehein Bild geschnitten habint, das enhaben sy nit, denn sy habint das nit kunnen. Was also von Sülen wären, davon man den Bossen schnid, das ließen sy (die beiden Haider) beschechen; aber was von fryen Bildern und von fryer Kunst geschnitten werde, das söllent die Tischmacher nit machen, sunder gehör das in ihr (der Kaufleute) Zunft.« Meister Niklas ist, wie anderweitig bekannt, Niklas von Leiden, vorher in Straßburg ansässig, jetzt auf dem Wege nach Wien, wo er für den Kaiser das Grabmal seiner Gemahlin ausführen soll. Einer besonderen Genehmigung, für Haider die Bildhauerarbeiten zu übernehmen, bedurfte es wahrscheinlich deshalb, weil Niklas von Leiden bei kürzerem Aufenthalt nicht in eine Zunft eintreten wollte. Für unsere Untersuchung das wichtige ist, daß Haider, nicht Niklas von Leiden, signierte und daß dieses offenbar — sonst wäre es von der Gegenpartei angefochten worden — der Gewohnheit entsprach. Er signierte nicht als Künstler, sondern als Unternehmer. Dagegen hatte Niklas von Leiden — auch diese Gegenprobe ist lehrreich — ein viel unerheblicheres Werk, das Baden-Badener Kruzifix, wohl mit seinem Namen bezeichnet; es fällt in die Zeit, in der er noch seine selbständige Werkstatt in Straßburg hatte, also Künstler und Unternehmer zugleich war.

Das Protokoll fährt fort: Simon und Hans Haider hätten auch zu Weingarten »ein Werkh gemacht, aber nit Bild gehowen, sunder dem Yselin, ihrem Tochtermann und Schwager by hundert gulden geben, ihnen Bild ze schneiden [1]). Wären sy nun ein Bildhauer und Tischmacher gesin, so hätten sy ihn das nit bedürfen geben, sunder selbst gemacht; si kunint aber das nit.«

Weiter werden als Gegenbeispiele drei Konstanzer Bildhauer angezogen: Meister Ulrich Fry, Meister Ulrich Griffenberg und Meister Heinrich Yselin. Diese seien die, welche Grabsteine, Tafeln (Retabeln) und Cattel (Konsolen) hauen und machen. Doch machen sie davon nur die freie Kunst, als da sind Schild und Helm, Bild oder Heilige; aber das Rauhwerk machen sie nicht, das stehe den Steinhöweln zu.

---

[1]) Es ist nicht bemerkt worden, daß wir diese Schnitzbilder wahrscheinlich noch besitzen. Die Haidersche Werkstatt hatte einen besonderen Ruf für Chorgestühl. Außer für den Dom hat sie solches auch für S. Peter und S. Stephan (beide zerstört) geliefert. Die hohe Summe, die für das Weingartner „Werk" gezahlt wurde, legt die Vermutung nahe, daß dies ebenfalls ein Chorgestühl war, um so mehr, da es etwa der Hochaltar nicht gewesen sein kann, weil wir für diesen einen andern Namen kennen (s. Abschnitt 5). Nun sind höchst merkwürdige plastische Reste vom Weingartner Chorgestühl kürzlich wieder aufgetaucht, jetzt im Besitz des Münchener Nationalmuseums. Nach einem vagen Raisonnement wurden sie Syrlin zugeschrieben. Meine obigen Ausführungen machen es sehr wahrscheinlich, daß sie mit den von Yselin gelieferten Bildern identisch sind.

Endlich wird festgestellt, daß alles dieses ebenso in Straßburg und Basel, Ulm, Nürnberg und anderen Enden der Brauch sei.

Diese ungewöhnlich eingehend überlieferten Verhandlungen sind deshalb so wichtig, weil sie uns mit zwei allgemeingültigen Regeln bekannt machen: 1. Bildhauer und Tischmacher sind getrennte Gewerbe. Übernimmt ein Tischmacher eine Ausführung, an der Bildhauerarbeit vorkommen soll, so muß er mit einem Bildhauermeister einen besonderen Vertrag schließen. 2. Wird auf das Werk ein Meistername gesetzt, so ist es der Name desjenigen, der gegenüber dem Besteller als Unternehmer fungiert.

4. Der Fall, daß mehrere Künstler zusammenarbeiteten, trat regelmäßig ein bei den Altarwerken dieser Zeit. Nur ein sehr kleiner Teil des ungeheuren Vorrats trägt überhaupt Signaturen [2]). Ist aber eine solche vorhanden, so nennt sie immer nur einen Namen (die einzige Ausnahme, die ich kenne, wird später zur Sprache kommen). Die Formel lautet, mit leichten Varianten, so: dies Werk hat gemacht N. N. Wollte man strikt nach dem Wortlaut interpretieren, so dürfte man nur annehmen, daß der ganze Altar in allen seinen Teilen von einem Künstler gearbeitet sei, der mithin zugleich Maler und Bildschnitzer wäre. Wir werden aber, so oft wir es kontrollieren können, d. h. so oft der Altar sich als Ganzes erhalten hat, durch die Stilanalyse auf den gegenteiligen Schluß verwiesen. Typisches Beispiel: die drei den Namen Herlins tragenden Altäre zu Rothenburg, Bopfingen und Nördlingen; die gemalten Flügel zeigen alle drei Mal die gleiche, die Schreinfiguren alle drei Mal eine andere und jedesmal eine von den Typen der Herlinschen Gemälde abweichende Manier. Nach welchem Prinzip nun wurde von den mehreren beteiligten Künstlern der eine zum namengebenden gemacht? Ich kann mir kein anderes denken, als das, das wir oben im Fall Haider kennen gelernt haben: die Inschrift ist Geschäftsinschrift, sie bezeichnet den Lieferanten. Bald war es der Maler, bald der Bildhauer. An welcher Stelle des Altars die Inschrift ihren Platz fand, war gleichgültig. Auf dem Altar von Bopfingen steht der Name Friedrich Herlein unter dem geschnitzten Mittelschrein; ebenso der Name Yvo Strigel auf dem Altar des Frankfurter Domes; aber Herlein wie Strigel haben in beiden Fällen nicht das (bezeichnete) Schnitzwerk, sondern die (unbezeichneten) Flügelgemälde gemacht. In sehr großen Werkstätten kommt es auch vor, daß der Unternehmer überhaupt nicht Hand an das Werk legt. Ein lehrreiches Beispiel

[2]) Warum weitaus die meisten von ihnen auf die schwäbische und in dieser wieder auf die Ulmer Schule fallen, ist noch nicht erklärt.

bietet der Hochaltar in Schwabach. Der Tradition galt er lange Zeit, mit Einschluß des Schnitzwerkes, als Werk Wolgemuts. Insofern auch gar nicht mit Unrecht, als die auf seine Anfertigung bezüglichen Schriftstücke wirklich den Namen Wolgemuts nennen, ihn allein. Heute lehrt die Stilkritik: die Schnitzbilder des Schreins sind von Veit Stoß, die Reliefs der Innenflügel von einem zurzeit noch Unbekannten, die Gemälde der Außenflügel von einem von Wolgemut abhängigen aber durchaus zu unterscheidenden Maler. Hätte es überhaupt in Wolgemuts Gewohnheit gelegen, die aus seiner Werkstatt kommenden Altäre zu signieren, so hätte er in keiner Weise es zu scheuen nötig gehabt, auch am Schwabacher Altar davon Gebrauch zu machen. Für seine Auftraggeber war es durchaus s e i n Altar; von Veit Stoß und den andern ist nicht die Rede. Es war hier also dem Hauptunternehmer, Wolgemut, überlassen, nach seinem Gutdünken die ausführenden Kräfte zu wählen. Doch gab es auch noch andere Formen der Arbeitsteilung; wir wissen aus Urkunden, daß zuweilen der Besteller selbständig mit mehreren Meistern akkordierte.

5. Haben wir oben Beispiele dafür kennen gelernt, daß Maler-Unternehmer ihre Namen unter das Schnitzwerk setzen, so werde ich jetzt einen Fall vorführen, wo der B i l d h a u e r seinen Namen auf das M a l w e r k setzt. Es ist das geschehen auf dem ehemaligen Hochaltar des Klosters Weingarten. Der plastische Teil ist untergegangen, die gemalten Flügel sind im 19. Jh. für den Dom zu Augsburg erworben worden. Auf dem Bilde der Beschneidung steht am Gürtel der linken Randfigur geschrieben: M i c h e l E r h a r t p i l t h a v e r. 1493. H a n n s H o l b a i n m a l e r.. O m a t e r m i s e r e r e n o b i s. Wenn hier der Name des Bildhauers den ersten Platz hat, so gebührt er ihm als dem Unternehmer, und es wird aufs neue erhärtet, daß es nach dem Gebrauch der Zeit gleichgültig war, ob die Inschrift auf dem zum künstlerischen Spezialgebiet des Lieferanten gehörenden oder auf einem anderen Teil des »Werks« lokalisiert ist. Das einzige Ungewöhnliche in diesem Fall ist, daß neben dem leitenden Künstler noch ein zweiter genannt wird. Es bildet schon den Übergang zu den Gepflogenheiten des folgenden Jahrhunderts.

6. Hier ist der Fall M u l t s c h e r anzuschließen. Es handelt sich dabei wesentlich um die Beurteilung der Inschrift auf der bekannten Tafel des Berliner Museums. Man hat in ihr den Beweis sehen wollen, daß Multscher ein Doppelkünstler, Bildhauer und Maler zugleich, gewesen ist. Ich kann aber nicht den geringsten Grund finden, der die Annahme rechtfertigen würde, daß er mit seiner Inschrift etwas anderes habe sagen wollen, als in den gleichlautenden seiner übrigen schwäbischen Landsleute gesagt ist. Wir haben gesehen, wie der Maler Herlin seinen Namen unbedenklich unter das Schnitzbild des Schreins, der Bildhauer Erhart den seinigen

auf das Gemälde der Flügel setzte. Genau so verfährt Multscher. Er bekundet sich lediglich als den Vorsteher der Werkstatt, die das Gesamtwerk geliefert hat, nicht als den Verfertiger eines einzelnen Teiles. Hätte er, der Bildhauer, auch die Flügel gemalt, so wäre das ein Ausnahmefall, und derselbe müßte erst besonders, mit andern Mitteln als der Inschrift, bewiesen werden. Und zwar wäre es eine Ausnahme nicht nur von der allgemeinen Regel, sondern auch von Multschers eigener Praxis in anderen Fällen; denn auf dem Sterzinger Altár sind Bildhauer und Maler sicher nicht eine Person. An diesem Ort kann auf die eminent wichtige allgemeine Frage, ob unter den für die Stilentwicklung des 15. Jahrhunderts maßgebenden Künstlern Doppelkünstler gewesen seien, nicht näher eingegangen werden [3]. Meines Erachtens stehen einer bejahenden Antwort starke prinzipielle Bedenken entgegen. Mit der falschen Interpretation der Berliner Multscherinschrift ist jedenfalls eine Hauptstütze für sie gefallen.

7. Nach den gewonnenen Erfahrungen wird es sehr nötig sein, auch die Überlieferung über Jörg Syrlin erneuter Prüfung zu unterziehen. Er gilt ohne Widerspruch für den größten Bildschnitzer Deutschlands neben Riemenschneider und Stoß, für eine der wenigen »voll greifbaren Künstlergestalten« in dieser Zeit. Und man fühlt sich hierin auf durchaus festem Boden, weil man sich ja auf Inschriften berufen kann. Auch hier muß wieder die Frage gestellt werden: Bedeuten diese Inschriften wirklich und sicher das, was man in ihnen zu lesen geglaubt hat? Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen notwendig Dreisitz und Chorgestühl des Ulmer Münsters. Auf jenem steht: 1468 (am Tage) andree Jörg Syrlin; auf diesem: Georgius Sürlin 1469 incepit hoc opus — Jörg Sürlin 1474 complevit hoc opus. Gesichert ist hierdurch nur das Eine, daß Syrlin der leitende Meister war. Was war aber sein Spezialfach? War er ein Bildhauer, der sich mit einem ungenannt bleibenden Schreiner assoziierte? oder ein Schreiner, der einen oder mehrere Bildhauer zu Gehilfen hatte? Aus der Inschrift allein läßt sich hierüber nichts entscheiden. Zum Glück haben wir außer ihr einen Vertrag: in ihm wird Syrlin Schreiner genannt. Ich begreife nicht, wie man über diese Tatsache so leicht hat hinweggehen können. Sehen wir uns dann weiter um: Zehn Jahre früher (bezeichnet Syrlin 1458) ist der Pult im Ulmer Altertumsverein — ein Schrei-

3) Sehr wenig „wiczen" ist die in Repert. XXXII S. 497 mitgeteilte vermeintliche Entdeckung über Konrad Witz. Der Verf. hielt „wiczen" für den Eigennamen, da es doch nur Adjektivum ist, mit der Bedeutung kundig, geschickt. Und die Erzählung ist nicht ein Stück Biographie sondern reine Dichtung, wahrscheinlich nach einer italienischen Novelle.

nerwerk. Dann ein Vertrag von 1474: Syrlin übernimmt den Sarch, d. i. das Rahmenwerk, für eine (nicht von ihm gefertigte!) Tafel im Chor — wieder ein Schreinerwerk. Es kann sich nur um einen Altar gehandelt haben, nicht unwahrscheinlich den Hochaltar. Auf der damaligen Entwicklungsstufe des schwäbischen Altars ist die vom »Sarch« umschlossene »Tafel« sicher kein Gemälde gewesen, sondern ein figürliches Schnitzwerk (vgl. den Sprachgebrauch im Konstanzer Protokoll). In diesem Fall ist es also ganz sicher, daß Syrlin nur die Schreinerarbeit geliefert hat; hätte er sich an dem eben vollendeten Chorgestühl als Bildhauer ausgezeichnet, so hätte man ihn doch gewiß in derselben Weise am Altar beschäftigt. Wie war denn aber überhaupt bei Chorstühlen die Praxis? Bezeichnet sind mehrere vom jüngern Syrlin: wesentlich Tischlerarbeiten mit mäßigem Quantum von Schnitzwerk. Dann das Konstanzer und das Weingartner: Arbeitsteilung zwischen dem Tischler Simon Haider und den Bildhauern Niklas von Leiden und Heinrich Yselin. Und das Memminger: wieder Arbeitsteilung zwischen Heinrich Stark und Hans Daprazhauser. Endlich der oben (Absatz 3) angezogene Satz des Konstanzer Ratsspruches vom Jahre 1490, daß in Ulm dasselbe gelte wie in Konstanz. Er hätte eine offenkundige und von der abgewiesenen Partei sofort widerlegte Unwahrheit enthalten, falls der Meister des allbekannten Ulmer Chorgestühls zugleich Bildhauer gewesen wäre.

Das Ulmer Stuhlwerk besitzt höchst bedeutende, gar nicht hoch genug zu schätzende Eigenschaften hinsichtlich seines tektonischen Aufbaus. Diese aber setzen eine ganz andere Begabung und andere Erziehung voraus, als diejenigen, auf denen die Vorzüge eines Figurenplastikers beruhen. Einen schönen architektonischen Rhythmus schaffen und prägnante Charakterköpfe ersinnen, das liegt weit auseinander. Trotz der Fülle der Plastik, mit der dies Stuhlwerk ausgestattet ist, steht dieselbe doch in strenger Unterordnung unter die Absichten des tektonischen Entwurfes. Hätte der Erfinder des Ganzen starke selbständige plastische Interessen verfolgt, so hätte es nahe gelegen, für dieselben sich mehr Bewegungsfreiheit zu sichern. Um aber die Wahrheit zu sagen: die motivische Erfindung ist unzweifelhaft ärmlich und monoton.

Nun kommen Erwägungen, durch die die Möglichkeit, Syrlin als Plastiker zu erkennen, noch weiter eingeschränkt wird. Das Riesenwerk ist in 5—6 Jahren fertiggestellt worden; danach versteht sich die Heranziehung einer großen Zahl von Händen ganz von selbst. Aus der langen Reihe von Reliefs am Dorsal lassen sich mindestens zwei Künstler als gesonderte Individualitäten herausheben; wären sie nicht an ein gegebenes Schema gebunden gewesen, so würden sie sich in ihrer Besonderheit noch mehr bemerklich machen. Ein dritter hat die Büsten an den Durchgängen geschnitzt. Ein vierter (und vielleicht noch fünfter) war am Dreisitz beschäftigt. Nun

frage ich: selbst wenn jemand vom Glauben nicht lassen kann, daß Syrlin Schreiner und Bildhauer zugleich, äußerlich ein Rebell gegen die Zunftgesetze und innerlich ein Zweiseelenmann war, nach welchem Kriterium will man ihn unter diesen vieren oder fünfen herausfinden? Solange als dies Kriterium nicht gefunden und der aus dem Altarwerk, von dem Syrlin ausdrücklich nur das Rahmenwerk, nicht den figürlichen Teil zu machen bekam, erwachsende Anstoß nicht beseitigt ist — so lange vermag ich in Syrlin nur das zu sehen, als was ihn die Vertragsurkunde allein bezeichnet, nämlich einen Tischler, der ähnlich wie der Konstanzer Haider und der Memminger Stark — ähnlich schließlich wie jeder Architekt, der ein Portal oder einen Lettner zu dekorieren hatte — es sehr gut verstand, plastische Hilfskräfte heranzuziehen und zu dirigieren, selbst aber nicht Bildhauer war.

Mit zu berücksichtigen ist die Familientradition. Wir wissen von drei Generationen der Syrlin. Einerseits der Vater des »großen« Jörg war Zimmermann gewesen, andererseits zeigt sich sein Sohn, Jörg der Jüngere, in beglaubigten Arbeiten nur als Tischler. Alles deutet darauf, daß ein und dieselbe »Firma« fortbestanden hat, wenn auch die Geschäfte, die sie trieb, nicht genau dieselben waren.

Schwer zu erklären ist die, freilich nur für kurze Zeit, sichtbar werdende Ausdehnung auf Unternehmungen, die in das Gebiet des Steinmetzen gehören; ich meine den Ulmer Brunnen (»Fischkasten«) von 1482 und den Grabstein von Oberstadion von 1484. Der letztere ist von kaum mittelmäßiger Qualität, und man hat ihn deshalb auf den jüngeren Jörg abschieben wollen [4]). Allein das ist nicht zulässig, da der Vater damals noch lebte und der Sohn schwerlich eine eigene Werkstatt neben ihm besessen haben wird. Der Fischkasten ist wesentlich ein Werk der Tektonik. Die drei schildhaltenden Ritter an der Mittelsäule sind dekoratives Beiwerk und die Inschrift steht nicht unter, sondern hinter einem von ihnen an der Säule. Mehr, als daß Syrlin den Gesamtentwurf geliefert hat, ist aus der Inschrift nicht zu entnehmen. Die Standbilder würden allerdings ein sehr wichtiges Beweismaterial werden, wenn man fände, daß sie mit einem oder mehreren der am Chorgestühl tätigen Bildhauer näher zusammengingen. Dies kann aber unmöglich behauptet werden. Außerdem sind sie in ihrer »gekünstelten tänzerhaften Bewegung« (Swarzenski) nicht eben hochstehende Werke, keineswegs dazu angetan, die Grundpfeiler für den Ruhm eines »großen« Künstlers zu bilden.

Es mag nicht ohne Nutzen sein, noch auf ein Analogon aus älterer Zeit hinzuweisen. Das bekannte Portal des Münsters zu Colmar birgt die Künstlerinschrift »maistres Humbret«. Man hat darin zuweilen den

4) So auch in jüngster Zeit Swarzenski, Hessenkunstkalender 1910, S. 3.

Namen des Bildhauers erkennen wollen (so Bode), was aber nicht zulässig ist, denn das Figürchen, unter dem der Name steht, ist durch Reißbrett und Winkelmaß deutlich als Architekt gekennzeichnet. Das Recht der Signatur steht also schon hier nicht dem Bildhauer zu, sondern dem Meister des Gesamtentwurfs.

Die Annahme eines Bildhauers Syrlin ist nicht eine Hypothese im wissenschaftlichen Sinne — denn zum Wesen einer solchen gehört, daß sie etwas erklärt, was sonst unerklärlich bliebe —, sie ist einfach eine Gelehrtensage, abgeleitet aus den Inschriften. Bei ihrer Entstehung hat wahrscheinlich die moderne Anschauung stark mitgewirkt, daß ein Bildhauer als »freier« Künstler etwas weit Besseres und Höheres sei, als ein Schreiner. Das 15. Jahrhundert kannte einen solchen Rangunterschied nicht. Es liegt auch in der Natur der Sache, daß ein großer Kunstschreiner gewerblich die festere Position hatte. Selbst Bildhauer ersten Ranges — ich habe oben als Beispiele Niklas von Leiden und Veit Stoß anführen können — arbeiteten in Akkord und anonym für Unternehmer, die nach u n s e r e r , aber nur nach unserer, Auffassung tiefer stehen als sie. Man kommt zu keiner richtigen Auffassung des deutschen Kunstwesens im 15. Jahrhundert, wenn man sich nicht klar macht, daß in ihm eine weitgehende Arbeitsteilung durchgeführt war, daß aber die Gründe dafür nicht künstlerischer, sondern gewerblicher Natur waren. Eine gewaltige Massenproduktion wurde dadurch möglich, die persönliche Entwicklung der Künstler litt schwer.

Um auf Syrlin zurückzukommen, so würde seine Absetzung als Bildhauer eine an sich wenig erhebliche Frage des Namens sein, könnten wir an den von ihm geräumten Platz eine andere einheitliche Bildhauerpersönlichkeit einsetzen. Eben das ist aber nicht möglich. Wir sehen eine Gruppe mehrerer wechselnder, die mit dem Chef der großen Zimmermanns-, Schreiner- und zeitweilig sogar Steinhauerwerkstatt in Arbeitsverbindung standen. Ob es gelingen wird, einige von ihnen auf dem Wege der Stilanalyse schärfer zu umgrenzen, muß abgewartet werden. Jedenfalls ist das eine würdigere Aufgabe für die Wissenschaft, als die unablässigen Versuche, Erscheinungen, die nach Art und Wert verschieden sind, unter einen Hut zu bringen[5]).

8. Ich fasse zusammen. Im Kreise des handwerklichen Kunstbetriebes im 15. Jahrhundert bedeutet eine Namensinschrift nicht das, was sie in späteren Zeiten bedeutete und zum Teil schon in früheren bedeutet hatte. Sie ist nicht Ausdruck persönlichen Selbstgefühls. Der Künstler will mit ihr nicht seinen Namen zur Kenntnis der Mit- und Nachwelt bringen, höchstens sich einen Platz im Gebet der Andächtigen sichern. Sie ist lediglich Werkstattsbeglaubigung, der Handelsmarke verwandt. Namen von Bildhauern sind

5) Vgl. auch oben die Anmerkung zu Yselin.

deshalb so selten, weil sie verhältnismäßig seltener — doch kommt auch dieses vor — zugleich Unternehmer waren. Eine charakteristische Ausnahme machen aber von jeher die Metallgießer, die Verfertiger von Grabplatten, Taufkesseln, Glocken usf.; sie sind nicht mit andern assoziiert, sie arbeiten auch viel auf Export. Eben dies ist auch der Grund, weshalb Maler, wie Schongauer und der junge Dürer, ihre Bilder zu signieren nicht für nötig halten, während sie es stets auf ihren Kupferstichen tun. — Mit dem 16. Jahrhundert traten auch im Inschriftenwesen große Wandlungen ein.

Ein Parisurteil Lukas Cranachs d. Ä. in der Landesgalerie zu Graz.

Von Dr. **Rudolf Ameseder.**

In jüngster Zeit hat das Bekanntwerden zweier Werke das Bild, das die Kunstgeschichte von Lukas Cranach entworfen hat, erheblich verändert. Es sind das die Berliner »Ruhe auf der Flucht« und der Torgauer Fürstenaltar. Die sichere Zeichnung, der Ernst, vor allem das lebhafte, an gotische Glasmalereien erinnernde Kolorit paßen schlecht zu einer großen Zahl von Bildern, die früher herangezogen wurden, um die Persönlichkeit des Künstlers zu charakterisieren. Damit hängt zusammen, daß die Versuche, seinem Oeuvre Gemälde zu attribuieren, immer seltener und belangloser werden, die Wissenschaft aber unermüdlich am Werk ist, die Qualitäten jener Bilder zu revidieren, die unter seinem Namen gehen. Da die genannten beiden Schöpfungen aus einer Schaffensperiode des Meisters stammen, für die nur Weniges noch mit Sicherheit namhaft zu machen ist, die allbekannten, früher für charakteristisch gehaltenen Leistungen aber durchwegs einer späteren Zeit angehören und formell meist bedeutungsloser, in der Auffassung oberflächlicher sind, so ist die Versuchung wirklich groß, ein gut Teil davon einem oder mehreren Anderen zuzuschreiben und den alten Cranach durch Hof- und Stadtobliegenheiten über Gebühr in Anspruch genommen sein zu lassen.

Indessen entfiele dann eine Reihe von Schöpfungen, deren ideeller Ursprung aus einem seiner Jünger nicht gut annehmbar ist. Alle jene Bilder, die unter mythologischem oder moralischem Vorwand nackte Frauen zur Darstellung bringen, hätten schon bei der nächsten, verwelschten Generation dieses Vorwandes nicht mehr bedurft; und wenn sie auch das öftere Nachschaffen der einmal gefundenen Formel eifrig betrieb, so tat sie es doch in derart nuancierter Weise, daß man deutlich merkt, worauf es ihr ankam und was sie — nicht erfunden hatte.

Am meisten wären von diesem Schicksal jene eben nicht seltenen Bilder, die man nunmehr seit Heller als »Urteile des Paris« bezeichnet, betroffen. Außer dem Holzschnitt von 1508 ist aber nur ein sehr spätes derartiges Werk

bekannt, das dem älteren Cranach selbst zugewiesen werden könnte. Es ist dem Autor daher sehr willkommen, ein Gemälde dieses Themas vorführen zu können, das dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts angehören und wohl das malerische Prototyp der später so beliebt und so zahlreich gewordenen Werkstattarbeiten sein dürfte.

In der Grazer Landesgalerie befindet sich ein Gemälde, das im offiziellen Katalog dieser Sammlung unter Nr. 25 als »Lukas Kranach . . . Der Ritter am Scheidewege« bezeichnet ist [1]). Es stellt eine Gruppe mythologischer Personen gegen einen landschaftlichen Hintergrund dar (Abb. 1). Zu der Reproduktion, die eine ausführliche Beschreibung überflüssig macht, sollen nur die Farben angegeben werden, auch ist einiges hervorzuheben, was sich der Aufmerksamkeit leicht entzieht.

Die sitzende Gestalt links ist anscheinend in Schlaf versunken, die Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet, das blonde Haupt gestützt auf die linke Hand. Die graue Rüstung ist reich aber plump mit Gold geziert. Der Mantel und das Barett ist aus rotem Sammet; die Straußfedern an letzterem sind weißgrau. Die aufrechte männliche Gestalt berührt mit der Rechten die Schulter des Schlafenden, die Linke hält eine graue metallische Kugel mit goldgelben Streifen. Auch dieser Mann ist blond. Sein Hut besteht aus gelben (goldenen) Schuppen und ist mit Pfauenfedern geschmückt. Seine offenbar phantastische Rüstung besteht aus einem goldenen Schuppenpanzer. Achsel und Kniestücke sowie die Ellbogenkacheln sind gleichfalls golden und in prunkvollen Ornamenten getrieben. Sein Inkarnat ist braun.

Die Frauen haben goldrotes Haar. Nur die mittlere, die sich auch durch ihre schmächtigen Formen von den andern unterscheidet, trägt es offen, die zwei übrigen haben es in Perlennetze eingeschlossen. Die Halsketten sind golden, zum Teil mit bunten Steinen eingelegt. Das Inkarnat ist ein zartes, fast gleichmäßiges Rosarot.

Alle fünf Figuren sind auf einem schmalen Streifen des Vordergrundes zusammengedrängt, der von kurzem Rasen bedeckt und durch einen Weg geteilt ist. In der Verlängerung desselben überbrücken zwei Holzbalken einen parallel zum vorderen Bildrand fließenden Bach. Dahinter erhebt sich eine dunkelgrüne Laubhecke, aus der (im ersten Drittel von links) ein starker Nadelbaum aufsteigt. Das Pferd links vom Stamm ist ein Schimmel.

Der Himmel steigt weißlich über der Hecke an und verläuft nach oben zu ins Dunkelblaue. Helle Sommerwolken schweben rechts und links oben. Den Hintergrund füllt eine mächtige Burg aus, an der die Luftperspektive bemerkenswert ist. Der Bogen des Putto ist golden.

---

[1]) Die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Bildes verdanke ich noch dem verstorbenen Direktor Karl Lacher.

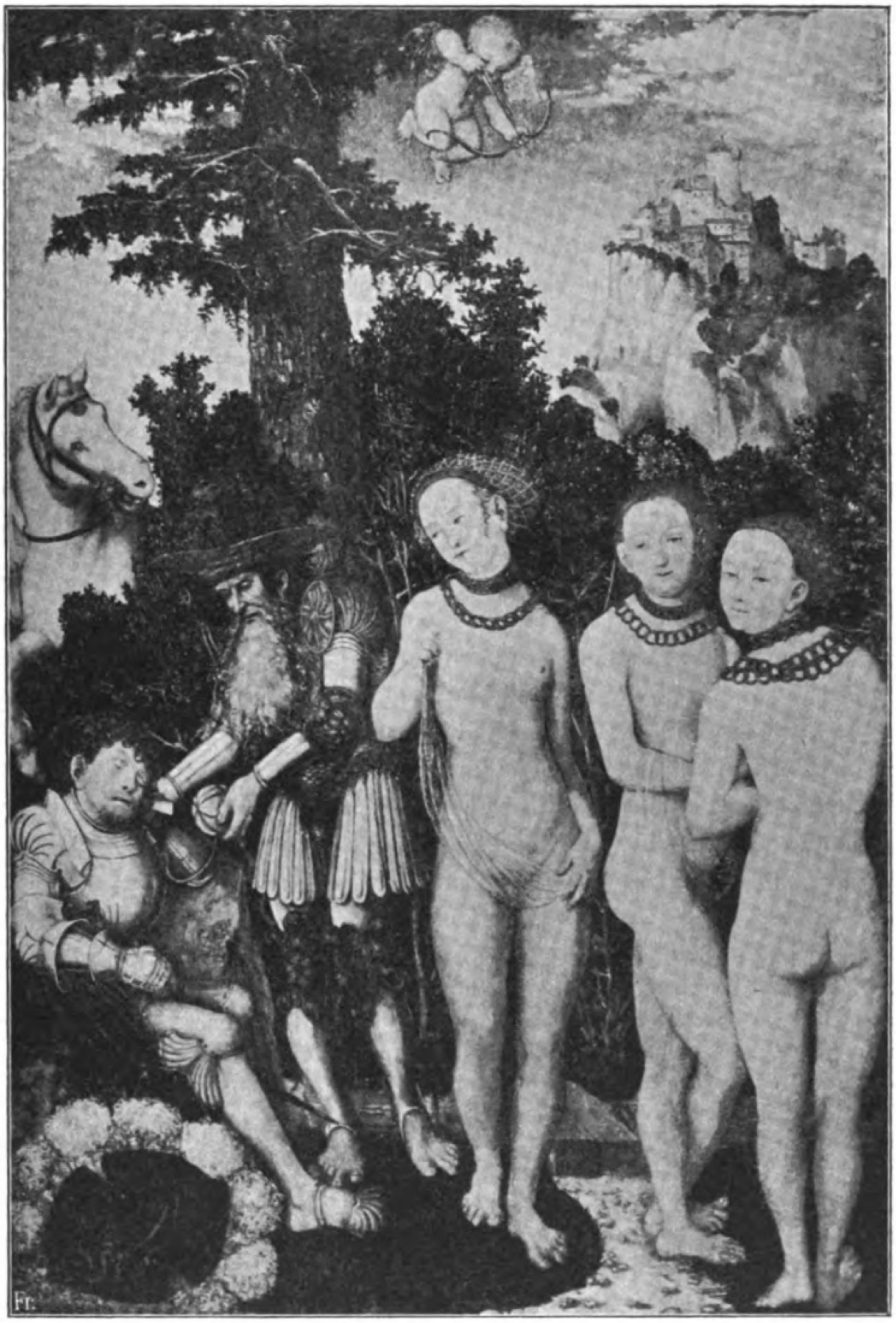


Abb. 1.

Das Bild ist auf Lindenholz gemalt, hat das Hochformat von 88 zu 60 cm und einen Untergrund von weißer Kreide. Es trägt keine Jahreszahl, wohl aber die Signierung durch eine Schlange mit stehenden Fledermausflügeln,

die im Mund einen Ring hält und in dunkelbrauner Farbe auf den Fels gezeichnet ist, auf dem der schlafende Mann sitzt.

Die Erhaltung des Gemäldes ist gut. Ein dünner Mittelsprung ist ausgefüllt, einige Stellen, zumal an den Frauenkörpern, weisen Übermalungen auf, die offenbar aus den siebziger Jahren stammen, sich leicht entfernen ließen, aber die Zeichnung nirgends entstellen.

Vom technischen Standpunkt ist zu bemerken, daß die Palette des Künstlers verhältnismäßig wenig Farben aufweist. So sind z. B. für alle goldigen Teile an den Rüstungen und die Haare der Frauen dieselben Farben verwendet. Die Schatten sind untermalt, die Lichter aufgesetzt. Einen stetigen Übergang aus einer Lokalfarbe in eine andere zeigt der Himmel.

Die Benennung des Bildes als »Ritter am Scheidewege« ist natürlich unrichtig [2]. Das Bild stellt ein Parisurteil dar, u. z. jenen Augenblick, in welchem Paris von Merkur-Hermes geweckt wird, damit er entscheide, welcher der drei Göttinnen der goldene Apfel der Eris gebühre.

Das Gemälde ist in der Literatur mehrfach erwähnt [3], jedoch nie abgebildet oder eingehender besprochen worden [4]. Seine enge Zugehörigkeit zum Wirkungskreis Cranachs ist nicht nur auf den ersten Blick ersichtlich, sondern auch durch die zweifellos echte Signatur erwiesen. Das Thema, das ja auch sonst in Deutschland und Italien nicht selten behandelt wurde, erfreute sich im Cranachschen Kunstkreis einer besonderen Pflege. Außer dem Holzschnitt von 1508 (Bartsch 144, Schuchardt 118, Heller 256 (405), Lippmann 21 [5]), auch im »Kupferstichkabinett«, herausg. von Fischer und Francke, abgebildet) [6], der als Urtypus der Cranachschen Parisurteile gelten

[2]) Diese Bezeichnung, der man so oft statt der richtigen begegnet, deutet auf Xenophon, Comm. II 21—23. Dort treten aber nur zwei, und zwar bekleidete, weibliche Gestalten und nur eine männliche auf. Auch der Putto wäre dabei ziemlich sinnlos. Heller nennt den entsprechenden Holzschnitt fälschlich Tod des Paris, Schuchardt deutet ihn ganz willkürlich auf Alfred von England und den Ritter Albonack. Auch Worringer sagt (Lukas Cranach, München 1908, S. 124): »Man weiß nicht recht, ob das Urteil des Paris dargestellt werden soll . . . . «

[3]) So in (Hormayers) »Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, XII, Wien 1821, S. 132, und von Wastler im Repert. f. Kunstwiss. V, 1882, S. 410 ff., hier 413, wo auch schon die richtige Benennung gebraucht ist.

[4]) Am besten noch von Wastler a. a. O. Dagegen tut Frimmel in seinem Aufsatz »Aus der steiermärkischen Landesgalerie zu Graz«, Blätter f. Gemäldekunde III, 1906 S. 1 ff. des Bildes keine Erwähnung.

[5]) Lucas Cranach, Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche . . . Berlin 1895, G. Grote.

[6]) E. Heyck reproduziert in seiner Monographie über Lukas Cranach (Künstlermonogr. Bd. 95, Velhagen und Klasing 1908) keinen einzigen Holzschnitt oder Kupferstich des Meisters. Seine Begründung auf S. 28 scheint mir keineswegs ausreichend für die Unterdrückung der »besseren Hälfte« von Cranachs Oeuvre.



Abb. 2.

muß, wird von Heller 7) ein Gemälde erwähnt, das Flechsig 8) mit einem

7) Heller. Lucas Cranachs Leben und Werke. 2. Aufl. S. 72.

8) Cranach-Studien, Leipzig 1900, erster Teil, S. 271.

in Flechtingen befindlichen[9]) identifiziert und vor 1515 datiert. Das Kopenhagener Gemälde von 1527, das ich im Folgenden zum erstenmal größer abbilde[10]) (Abb. 2), das Darmstädter bei Geh. Hofrat von Schäffer von 1528[11]) und das von 1530 in der Karlsruher Galerie[12]) sind schwerlich eigenhändige Arbeiten des alten Cranach. Gleiche Darstellungen finden sich noch in Gotha[13]), Breslau[14]), Wörlitz[15]), Berlin[16]). Lindau erwähnt ein Parisurteil in Paris[17]). G. Bauch führt an, daß an dem Cubiculum Johanns von Sachsen und Margaretas von Anhalt unter anderem auch dieser Gegenstand von Cranach gemalt worden sei[18]). Das wäre im Jahre 1513 gewesen.

Alle diese Darstellungen haben, soweit sie mir bekannt sind, eine in den Grundzügen gemeinsame Komposition. Die Figuren sind auf einem schmalen Streifen des Vordergrundes zusammengedrängt, der Mittelgrund zeigt kulissenartige Bildungen aus starken Baumstämmen oder Hecken und läßt den Blick, nicht ganz durch die Mitte, auf eine sich weitende Landschaft mit einem mächtigen Fels, meist einem Burgberg, treffen. Auch die Anord-

---

9) Es war mir trotz wiederholter Bemühungen nicht möglich, eine Photographie des Gemäldes in Flechtingen zu erhalten.

10) Die Photographie verdanke ich ebenso wie die Erlaubnis zur Publikation Herrn Karl Madsen, dem ich hierfür herzlichst danke. Vgl. zu dem Bilde K. Madsen, Fortegnelse over den kgl. Malerisamlings Billeder of aeldre Malere. Kopenhagen, Gyldendal 1904, S 31 f., wo auch eine ganz kleine Abb. gegeben ist. Schönherr führt in »Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols« IX (Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols, Bd. III, 1866 S. 11, Fußnote) ein Gemälde von Cranach im Besitze des H. Stabinger in Thaur an, von dem Carl Strompen in »Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck« (Zeitschrift d. Ferdinandeums f. Tirol und Vorarlberg III. Folge, 39. Heft auf S. 309) bemerkt, daß es »inzwischen« (1895) nach Kopenhagen verkauft wurde. Beide Autoren verschweigen den Gegenstand dieses Bildes. Da aber nach Madsen a. a. O. S. 31 das Parisurteil 1744 von der Kopenhagener Galerie gekauft wurde, kann das fragliche Bild mit diesem nicht identisch sein.

11) Flechsig, a. a. O. S. 269 und »Tafelbilder Lucas Cranach des Älteren und seiner Werkstatt«, Leipzig, Seemann (weiterhin mit Fl. zitiert) Taf 96; Heyck Abb. 77 S. 96, Text S. 114, Worringer (Lukas Cranach, Klass. Illustr. III, München 1908) S. 109, Abb. 53.

12) Abgebildet im »Klassischen Bilderschatz« Nr. 45.

13) Flechsig, Tafelbilder Nr. 127, Heyck, Abb. 78, S. 97.

14) Im Besitz eines Frl. Hubrich. Erwähnt von Friedländer im Repertorium XXII (1899) »Die Cranach-Ausstellung in Dresden« S. 236 ff. hier S. 246.

15) Erwähnt bei M. B. Lindau, Lucas Cranach, Leipzig, Veit & Co., 1883, S. 236, Heller a. a. O. S. 109 und H. Michelson, Lucas Cranach d. Ä. Leipzig, Seemann, 1902, S. 110.

16) Im Besitz des H. K. Hofmann. Dieses und noch eine zweite »Werkstattwiederholung« im Kgl. Schloß führt auch H. Michelson S. 110 an. Vgl. dazu S. 74 dieser Arbeit.

17) a. a. O. S. 236; es handelt sich wohl um die bei Heller (2. Aufl. S. 92) angeführte Handzeichnung.

18) Aus der Elegie des Engentinus in dem Artikel »Zur Cranach-Forschung«, Repertorium XVII (1894) S. 421, hier 425. Vgl. auch Michelson S. 60 Fußnote 2.

nung der Figurengruppe ist stereotyp. Immer sitzt Paris links vorne und nach rechts gewendet, dann folgt Merkur in Vorderansicht, hierauf die drei Frauen, als erste zu Paris Venus. Diese Gestalt hat der Künstler stets mit dem größten Liebreiz und dem stärksten Aufwand an Koketterie, den er kannte, ausgerüstet. Die beiden anderen Frauen sind ebenfalls deutlich zu unterscheiden. Auf dem Holzschnitt von 1508 hat Minerva einen Helm am Haupte, auf dem Gothaer und dem Grazer Bild ist sie durch jugendlichere Körperformen, auf dem letzteren überdies noch durch die mädchenhafte Haartracht charakterisiert. Auf den Schulbildern in Darmstadt, Karlsruhe und Kopenhagen ist von solcher Charakteristik nur wenig mehr zu bemerken. Die unnatürlich gestreckten Formen aller drei Figuren sind gleichmäßig behandelt, auch ihr Benehmen ist ohne Unterscheidung schamloser, der Eindruck jeder einzelnen weder frauen- noch mädchenhaft. Wohl hat auf den zuerst genannten zwei Bildern die eine Gestalt ein Barett und offene Löckchen, ist also vielleicht als Minerva gemeint; doch versagt diese äußerliche Andeutung völlig gegenüber dem Mangel innerer Vertiefung, der bei eigenhändigen Arbeiten des alten Cranach doch kaum zu finden ist.

Damit ist bereits die Aufgabe der folgenden Ausführungen berührt: dem Grazer Bilde seine Stellung in der Schule Cranachs zuzuweisen. Die Untersuchung geht von allgemeinen Gesichtspunkten zu spezielleren über, von der Komposition, der Raumbehandlung auf Details, wie sie die Morellische Methode heranzieht. Schon die Behandlung der ersteren erscheint nicht nur für die Zuweisung, sondern selbst für eine Datierung innerhalb gewisser Grenzen auszureichen; so mögen die letzteren, die in den meisten Attributionsabhandlungen gegenwärtig noch dominieren, als Bestätigung des bis dahin Festgestellten nicht unwillkommen sein. Man wird vielleicht die Ausführlichkeit der folgenden Beweisführung überflüssig finden oder gar belächeln. Handelt es sich doch nur um einen Cranach. Aber es ist endlich an der Zeit, daß man in wissenschaftlichem Zusammenhange auch bei Meistern zweiten Ranges mit den Zuschreibungen auf einen unanalysierten Eindruck hin aufhöre; und der Verfasser möchte da lieber den Vorwurf zu umständlicher als zu geringer Gewissenhaftigkeit auf sich laden.

Die Komposition ist auf dem Holzschnitt am meisten freiräumig. Zeichnerische Schwierigkeiten dürften es für Cranach wohl kaum gewesen sein, den Vordergrund in den Hintergrund überzuführen. Dagegen war seine zwar leuchtende, aber wenig nuancierte Farbengebung dieser Aufgabe nicht gewachsen [19]). Gerade im Gemälde also stellte sich für ihn die Notwendigkeit

[19]) Die überraschende Farbenwirkung des Torgauer Altarbildes (abgebildet im »Museum« XI, 6—8, Hirths Formenschatz 1907, 44—46 bei F. Rieffel, »Der neue Cranach in d. Samml. d. Städelschen Kunstinst.«, in d. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVII, 1906, S. 264, P. Westheim, »Ein bisher unbekanntes Altarwerk von Lukas Cranach«, im Kunst-

ein, den sprungweisen Übergang in der Farbenskala durch Mittelgrunds-kulissen zu maskieren [20]). Diesem Umstand verdankt die hohe Laubhecke ihr Dasein.

Dieses Bestreben, den Mittelgrund, vor allem den Erdboden desselben nicht vorzuführen, sondern durch Gegenstände des Vordergrundes zu verdecken, hinter denen die Ferne wirksam überschnitten auftaucht, findet sich nicht nur bei den Parisurteilen, sondern auf den meisten Bildern des alten Cranach, wo er freie Landschaft darstellt. So bei dem von Flechsig unstreitig mit guten Gründen dem Meister zugeschriebenen Bildnis des Stephan Reuß (Fl. 1, Heyck Abb. 1, S. 4) der Kreuzigung in Schleißheim (Fl. 2, Heyck Abb. 2, S. 5), der Beweinung in Budapest (Fl. 19), dem Kindermord in Dresden (Fl. 28, Heyck Abb. 18, S. 25) und vielen anderen [21]). Zwei oder drei Bilder nur machen hiervon eine Ausnahme, in erster Linie das »silberne Zeitalter« in Weimar (Fl. 94, Heyck Abb. 79, S. 99; Hirths Formenschatz 1900 Nr. 102), bei dem Vorder- und Hintergrund ungeschickt genug aneinanderstoßen. Wer in Betracht zieht, wie sichtlich Cranach schon auf der Berliner Ruhe auf der Flucht (Fl. 3, Heyck S. 7, Abb. 3; Michelson S. 117, Abb. 1; Worringer nach S. 10, Abb. 4; Museum III, 2, 3; Klass. Bilderschatz Nr. 1673, Meisterbilder Nr. 77) bemüht ist, den Übergang zu vermitteln und wenigstens teilweise zu verdecken, der kann ihm nicht zutrauen, daß er noch im Jahre 1527 einen so ungeschickten Versuch mache. Bei diesem »silbernen Zeitalter« möchte ich also auch die Komposition für Lukas den älteren entschieden ablehnen. Als zweites Bild wäre der Hieronymus des Innsbrucker Ferdinandeums (Fl. 95, Heyck Abb. 59, S. 75) zu nennen, bei dem aber doch [22]) die Gesamtanordnung echt Cranachisch ist, wie auch

---

freund XXII, 1906, S. 119 f., und bei Heyck, Abb. 9 S. 14; vgl. auch Swarzenski, »Der wiedergefundene Torgauer Fürstenaltar von Lukas Cranach im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.« in »Rheinlande«, Jännerheft 1907) rührt hauptsächlich davon her, daß der Mittelgrund mit seiner unkorrekten Koloristik fast völlig ausgeschaltet ist und die Lokalfarben dominieren.

[20]) Daß Cranach diese Maskierung durchführt, beweist am besten, wie sehr Unrecht Muther hatte, als er ihm auf S. 16 seines Büchleins vorwarf: »Noch weniger beunruhigen ihn koloristische Probleme.« Diese Behauptung ist ebenso oberflächlich, wie zwei andere seiner Urteile über den Künstler, die das Thema meiner Arbeit streifen. »Namentlich in der Anordnung ist er hilflos wie ein Kind«, sagt Muther w. o. und »Schließlich mangelt ihm sogar das Raumgefühl« (S. 17). Wenn solche Monographien dort, wo sich die Autoren gelegentlich herbeilassen, wesentliche Kunstfragen zu berühren, derartige Unrichtigkeiten enthalten, dann dürfte ihnen mit Recht jeder Wert abgesprochen werden.

[21]) Gibt Hedwig Michelson unter den Resultaten ihrer Untersuchung über die Landschaft Cranachs S. 41 an, daß 1511—1518 die Ferne vom detailliert gegebenen Mittelgrunde verdeckt werde, so stimmt das wohl nur für die Darstellung eines Waldinneren oder eines Interieurs, nicht aber für die Landschaft überhaupt.

[22]) Natürlich sagt der Aufbewahrungsort des Bildes nichts über die Autorschaft Cranachs aus. Daß die zahlreichen Bilder von Cranachs Art in Innsbruck auf den Inns-

der vortreffliche Baumschlag, der Heilige selbst und manches andere zum mindesten von Cranachs Geiste ist. Auch ist hier die Stelle, an der der Mittelgrund sichtbar ist, schmal und die Überleitung weitaus geschickter gemacht als bei dem früher erwähnten Bild aus Weimar. Ähnliche schmale Stellen sieht man z. B. auch an der Ursula aus Aschaffenburg (Fl. 122), bei der Nimbus, Halsschmuck und Faltenwurf die Hauptindizien für des Sohnes Autorschaft geben, und auf mehreren unzweifelhaften Bildern des alten Cranach, der aber stets durch überschneidende Stämme und dergleichen die Aufmerksamkeit von der heiklen Stelle ablenkt.

Hat das Verdecken des Mittelgrundes seine Ursache in einer koloristischen Schwäche, so muß es sich in der Zeichnung oder im Holzschnitt seltener finden. Tatsächlich existiert kein Holzschnitt von Cranach, der eine derartige Heckenwand oder auch nur eine ähnliche Wirkung zeigen würde. Dagegen fehlt die Verdeckung des Mittelgrundes manchmal völlig. Als Belege hiefür greife ich heraus: den stehenden hl. Georg (B. 67, Sch. 76, H. 83, abgeb. bei Worringer n. S. 30, Abb. 14, Lippmann 5 und bei Rüttenauer [23])), den Christophorus (B. 58, Sch. 72, H. 79, abg. L. 6, im Kupferstichkabinett und in den Meisterbildern herausg. vom Kunstwart, Bl. 123). Als Beispiele für teilweises Fehlen der Verdeckung: den Engeltanz (B. 4, Sch. 9, H. 4, abg. L. 33, bei Rüttenauer und im Kupferstichkabinett, Worringer S. 20, Abb. 9), die (linke Partie der) Ruhe auf der Flucht (B. 3, Sch. 7, H. 3, abg. L. 23, bei Rüttenauer und im Kupferstichkabinett) und den mit dem Innsbrucker Hieronymus korrespondierenden Holzschnitt von 1509 (B. 63, Sch. 77, H. 84, abg. L. 26, bei Rüttenauer, im Kupferstichkabinett und den Meisterbildern Bl. 98), womit aber die Reihe noch lange nicht geschlossen ist [24]). Daß sich die Gepflogenheiten fleißiger Tafelmalerei in den graphischen Arbeiten gar nicht spiegeln sollten, ist natürlich nicht zu verlangen.

Ein wichtiges Kompositionsrequisit ist der Baumstamm, der sich aus der Hecke erhebt. Er verengt den sichtbaren Teil des Hintergrundes, teilt ihn und die ganze obere Bildfläche in zwei ungleiche Teile und wirkt vor

---

brucker Aufenthalt des Meisters zurückgehen, hat schon C. Strompen mit Recht abgelehnt. Vgl. seinen Aufsatz »Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck« in d. Zeitschr. d. Ferdinandeums für Tirol u. Vorarlberg. 3. F. 39. Heft, 1895, hier S. 310. Flechsig spricht das Hieronymusbild a. a. O. S. 172 f. und 280 mit Bestimmtheit dem Hans Cranach zu.

[23]) Aus Cranachs Holzschnitten. Mit einer Einleitung . . . von B. Rüttenauer. Herausg. vom Jugendschriften-Ausschuß des Allg. Lehrervereins Düsseldorf. Berlin. Fischer u. Francke.

[24]) Stücke mit hohem Horizont, die mehr Illustrationen sind, wie die Schilderung der Hirschjagd (B. 119, Sch. 128, H. 266, L. 14, Worringer n. S. 40, Abb. 17) und die Turnierbilder (B. 124, Sch. 129, H. 267, L. 10, Rüttenauer, Kupferstich-K., Worringer Abb. 20), (B. 125, Sch. 131, H. 269, L. 28, Worringer Abb. 21), (B. 126, Sch. 130, H. 268, L. 27) und (B. 127, Sch. 132, H. 270, L. 29) sind hier begreiflicherweise nicht anzuführen.

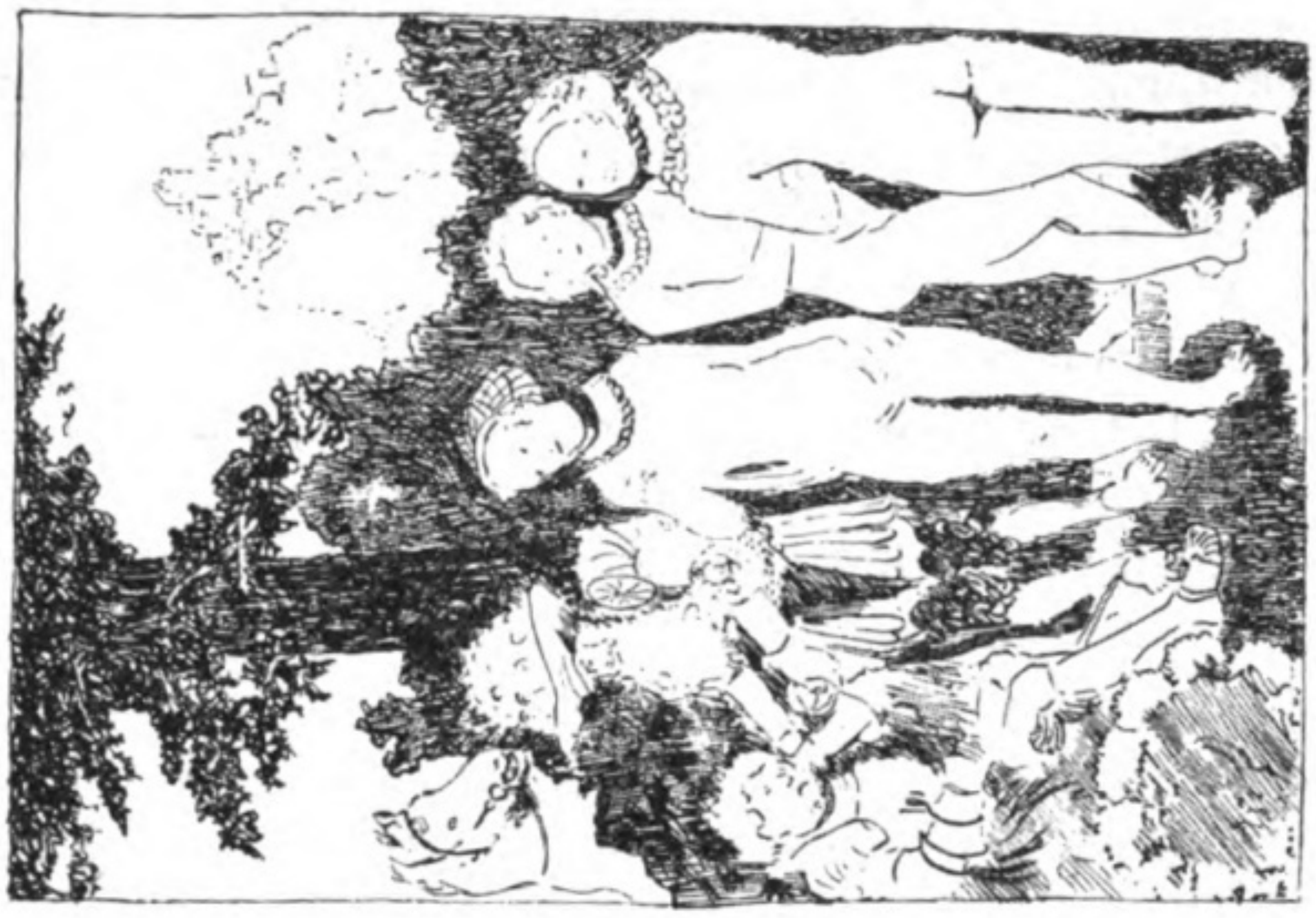
allem stark raumbildend. Diese letztere Eigenschaft ergibt sich deutlich, wenn man die nebenstehenden Zeichnungen nach der Cranachschen Komposition (Abb. 3 a und b) vergleicht. Sie unterscheiden sich nur dadurch voneinander, daß in der ersten der Baum fehlt. Diese Zeichnung wirkt aber gegen die andere völlig unräumlich. Es ergibt sich daraus, daß der Baumstamm, wohl durch das starke Zurückdrängen der Luft, der eigentliche Träger der räumlichen Wirkung ist. Die Verengung der Hintergrundsausdehnung findet sich bei allen anderen Parisurteilen auch, am wenigsten bei dem Kopenhagener Bild; nur das Parisurteil im kgl. Schloß zu Berlin [25]) fällt völlig aus dem Rahmen dieser Komposition. Es ist sicher eine späte absichtliche Umbildung der ursprünglichen Cranachschen Anordnung, auch Friedländer datiert es um 1540. Die Zuschreibung an den alten Cranach würde ich aber schon im Hinblick auf die übermäßig gestreckten Gestalten ablehnen zu müssen glauben.

Die Teilung des Hintergrundes in zwei selbständig wirkende Teile zeigen außer dem Grazer Bild nur der Holzschnitt und das Gothaer Parisurteil, also nur eigenhändige Arbeiten des Meisters. Bei den anderen Repliken ist der Sinn dieser wirksamen Anordnung offenbar verloren gegangen. Bei Originalarbeiten des älteren Cranach ist aber die Tendenz, die Ferne einzuengen und womöglich in kleinere und dadurch wirksamere Abschnitte zu zerlegen, auch sonst überall in den Landschaftsbildern ersichtlich. Es ist überflüssig, einzelne Beweise hiefür zu erbringen, ein Durchgehen des Flechsigschen Tafelwerkes ersetzt die namentliche Anführung der allzu zahlreichen Belege.

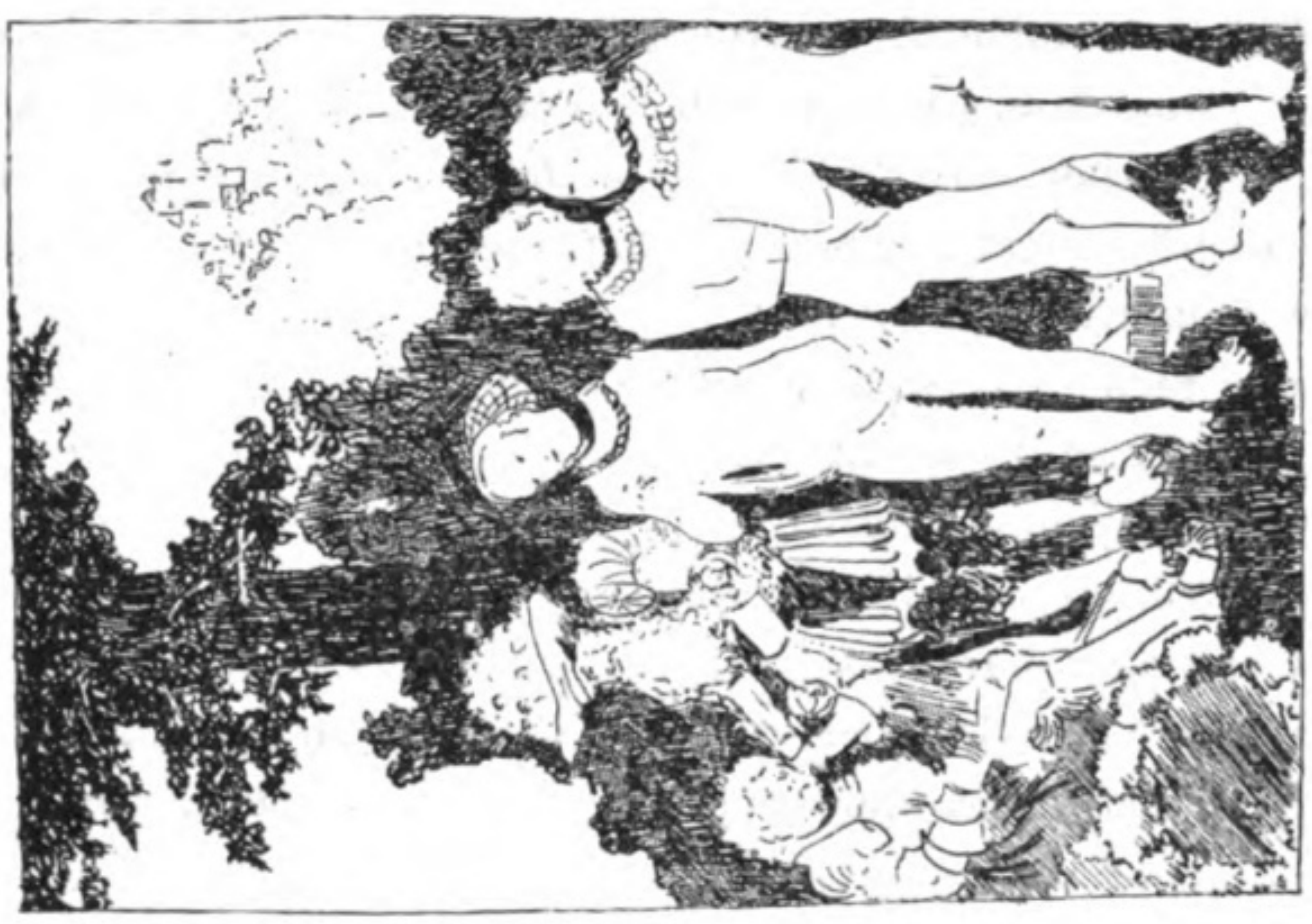
Ein flacher Horizont ist nun, wenigstens mit Cranachs malerischen Mitteln, weder dem Beschauer genügend interessant zu machen, noch gelingt es leicht, ihn räumlich weit entfernt scheinen zu lassen. Auf dem Grazer Parisbild steigt deshalb im Hintergrund ein steiler und mächtiger Felsenkegel auf, der von einer reich gegliederten Burg gekrönt wird. Gegen die Silhouette des Baumes gehalten, erscheint nun die Verkleinerung dieser Burg sehr stark, und dadurch wird die Gegenüberstellung sowie die Überschneidung durch die Hecke außerordentlich wirskam. Die Burg ist mit ihren anziehenden Formen nicht nur ein Ruhepunkt für den Beschauer, sondern durch den Kontrast der scheinbaren Größe auch ein gutes Veranschaulichungsmittel der Tiefenerstreckung in der Landschaft. Das Gothaer und das Darmstädter Bild bringen diesen Burgberg auch, beide mit weniger Glück, besonders bei der letzteren Darstellung geht die vorgehabte Wirkung ganz verloren.

---

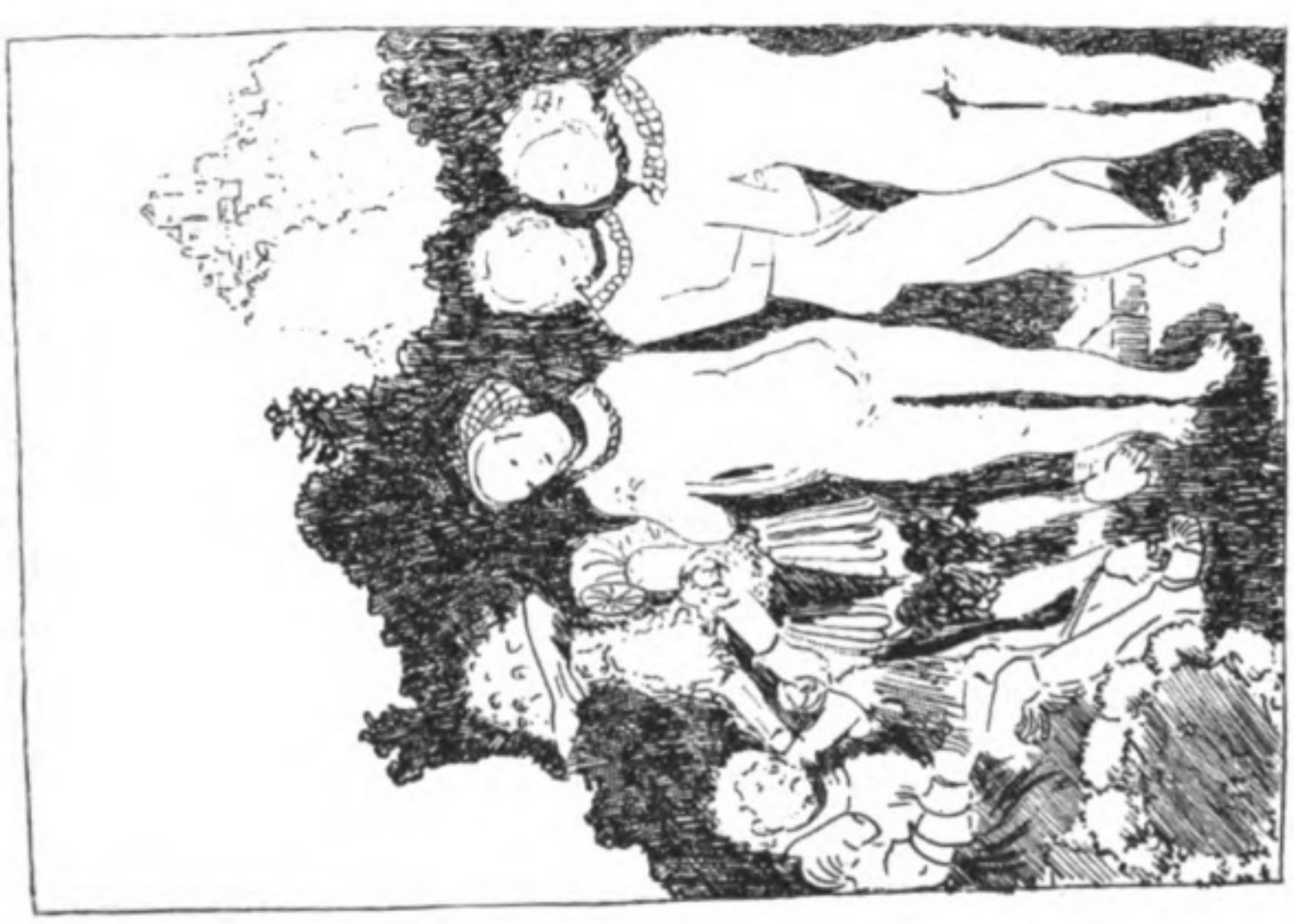
[25]) Abgebildet in: Gemälde alter Meister im Besitze Seiner Majestät des deutschen Kaisers . . . herausgegeben v. Paul Seidel, verlegt bei Bong, S. 68.



c



b



a

Abb. 3.

Der Burgberg ist nicht nur etwa ein seiner inhaltlichen oder koloristischen Bedeutung wegen bei Cranach beliebtes Motiv [26]), er dient ihm vor allem zur Tiefenkomposition. Auf fünfzig Prozent seiner Landschaftsbilder findet sich der Burgberg, auf einer noch immer beträchtlichen Anzahl der Hügel allein oder neben einer Architektur in der Ebene [27]). Dieser letztere Umstand deutet darauf hin, daß der Berg noch eine Aufgabe im Bilde hat, nämlich die freie Luft einzuschränken. Um zu ermessen, wie tief dieses Bestreben in der gotischen Landschaftsmalerei wurzelt, sei an den Altar des Melchior Broederlamm in der Karthause von Champmol erinnert [28]), bei dem die Bergformen sich derart dem Rahmen anschmiegen, daß sie fast kein Stückchen Himmel sehen lassen.

Schließlich sei speziell für die Parisbilder noch des weißen Rosses Erwähnung getan, das im Grazer Bild auch eine ausgesprochen kompositionelle Funktion hat. Es dient nicht nur der Tiefenwirkung, indem es gleichsam eine zwischen die Hecke und den Hintergrund eingeschaltete Überschneidungsstufe bildet, sondern hat vor allem den Zweck, die an sich langweilige Hecke in ihrer für Cranach so wichtigen Funktion abzulösen und dadurch zu beleben (vgl. dazu Abb. 3 c). Auch hierin erweisen sich die andern Parisdarstellungen schwächer, das Pferd unterbricht zwar die einförmige Hecke, aber es überschneidet nicht zugleich den Hintergrund und hat dadurch eine viel geringere räumliche Bedeutung.

Ich glaube nicht, daß sich aus der relativen Güte des Grazer Bildes allein etwas für die Autorschaft des alten Cranach folgern läßt. Wenn F. Kempf [29]) den Schmerzensmann der Freiburger Münsterpfarrkirche zuerst — noch dazu mit angreifbarer Berechtigung — ein Meisterwerk ersten Ranges nennt und dann daraus folgert, daß es aus dem Cranachschen Kreise nur Lukas der Ältere gemalt haben könne, so verdient das gewiß keine Nachahmung. Wenn aber eine Kompositionsart sich als die spezifische Cranachs

---

[26]) Wenn E. Heyck a. a. O. S. 12 die Häufigkeit dieses Burgberges aus einer Art Heimweh des im Flachland lebenden Cranach nach dem Rosenberg bei Cronach erklären will, so kommt dem sicher nur sekundäre Bedeutung zu. Verf. hofft in Bälde den Ursprung der ganzen Komposition, die nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien häufig ist, aufdecken zu können.

[27]) Hedwig Michelson sagt a. a. O. S. 42, daß Cranach (sie spricht von dem »zweiten Abschnitt« seines Schaffens, 1511—1518) die Komposition in die Tiefe wohl gelegentlich finde, »so auf dem geistvollen Holzschnitte mit der ‚Marter Johannes des Evangelisten'« (B. 40, Sch. 4, H. 61, L. 44. Michelson zitiert dort fälsch B. 60 L. 45). Wo ist an diesem Holzschnitt gerade die besondere räumliche Tiefe?

[28]) A. Kleinclausz, Les peintres de duc de Bourgogne in: La Revue de l'art ancien et modern Tom. XX, 10e année No. 114 u. 115 mit Abb.

[29]) Freiburger Münsterblätter, Herdersche Verlagsbuchhandlung 1905, I. Jahrg. Heft 1, S. 17.

erweist und sich ein Bild findet, das sie am sinnvollsten und glücklichsten angewendet zeigt, wenn man überdies findet, daß offenkundige Werkstattbilder von ihrem Sinn recht weit entfernt bleiben, dann wird man wohl darauf schließen können, daß derjenige, welcher diese Komposition am besten handhabt, auch ihr ursprünglicher Inhaber sei.

Die Raumwirkung des Bildes ist mit der erwähnten Kulisseneinteilung nicht erschöpft, und es muß von ihr später noch die Rede sein. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß sie auch eine dekorative Bedeutung hat: die handelnden Personen des Vordergrundes heben sich durch Helligkeit und Farbenverschiedenheit von einer Wand ab, die den Reliefgrund gibt. Das Bild ist dabei von oben nach unten in zwei ungleiche Teile geteilt, deren unterer die näheren (figürlichen) Objekte umfaßt; der obere Streifen, der die Ferne darstellt, ist durch den Baumstamm wie durch ein Fensterkreuz geteilt. Tiefenkomposition und dekorative Aufteilung der Bildfläche sind hier also durch gemeinsame Mittel bewerkstelligt.

Der dekorative Sinn dieser Komposition ist sonst nur in dem Gothaer Bild konserviert; das Darmstädter hat zwar auch die Gestaltenfolie, aber keine wirksame Bildflächenteilung, das Kopenhagener zeigt, als Gegenbeispiel, wie wichtig die Zerlegung der oberen Partie durch den Baum für die dekorative Wirkung ist. In Hinsicht auf diese letztere ist noch das sonst recht mäßige Karlsruher Bild am geschicktesten gehalten. Es hat aber, wie sich gleich zeigen wird, einen ganz abweichenden Stil.

Wenn der ältere Lukas auch manchmal mit italienischen Formen liebäugelt, so ist er doch in seinem inneren Wesen noch Gotiker. Damit soll nicht gesagt sein, daß etwa die von ihm dargestellten Körper an gotische Gestalten erinnern. Seine Typen sind gedrungen, und in diesem Punkt sieht Hans gotischer aus als er, wiewohl der Sohn seine Gestalten nur so streckt, um sie eleganter zu machen. Aber in den eigenhändigen Bildern des Vaters spielt die Vertikale noch eine hervorragende Rolle, man sieht sie überall aus der Darstellung heraus, während Hans entweder das Gefühl dafür verloren hat oder geflissentlich die vielen Vertikalen vermeidet. Während nun auf dem Grazer und Gothaer Bild der Baumstamm kerzengerade in die Höhe steigt, nimmt er auf dem Parisurteil in Karlsruhe eine bedenkliche Schräge ein. Auch in Deutschland bereitet sich um diese Zeit der Übergang zur Diagonalkomposition vor.

Die Komposition gibt nun schon, soweit sie hier besprochen wurde, einen Anhaltspunkt für die Datierung. Ich möchte zunächst nur ein Moment daran herausgreifen. Dadurch, daß der Vordergrundsbaum mehr links steht, der Berg mit der Burg aber rechts, ist der Komposition eine Richtung von links vorne nach rechts in die Tiefe gegeben, ich nenne sie kurz nach rechts gewendet. Der Holzschnitt von 1508 hat diese Wendung noch nicht deutlich

ausgesprochen, sie ist also auf dem Gemälde nicht einfach eine Abschrift des Holzschnittes; bei den gemalten Parisurteilen hält sie sich aber noch auf lange Zeit, wohl auch auf Hans hinaus wirksam. Eine solche Raumanordnung ist bei keinem Künstler eine Sache, die ohne besondere Überwindung gewechselt wird, sie hängt am festesten mit seinen künstlerischen Gepflogenheiten zusammen. Wir sehen nun, daß Cranach schon 1503 im Bilde des Stephan Reuß diese Wendung nach rechts ausführt, dann aber, etwa durch 12 Jahre, teils unausgesprochenere, teils direkt entgegengesetzte Kompositionen (also nach links) in seinen Tafelgemälden anbringt. Erst im Jahre 1516 tritt wieder ein Bild auf, Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen in Wörlitz (Fl. 29, Heyck S. 27), welche ausgesprochen die Tiefenkomposition im Sinne des Parisurteiles zeigt. Von nun an hält Cranach in der Hauptsache an dieser Anordnung fest. Fragt man nach dem Grund, der ihn in der Zwischenzeit davon abgebracht hat, so findet man, daß in diese Jahre seine hauptsächliche Tätigkeit für den Holzschnitt fällt. Die Notwendigkeit aber, im entgegengesetzten Sinne zu zeichnen, mag ihn veranlaßt haben, bald der Bequemlichkeit, bald der Wirkung Konzessionen zu machen. Daß er damals noch ein Suchender gewesen wäre, scheint mir seiner Natur viel weniger zu entsprechen.

Das Grazer Bild läßt sich also kaum vor 1516 ansetzen. Aber noch ein Grund spricht für ein späteres Datum. Lukas komponiert in den älteren der uns bekannten Bilder die Vordergrundfiguren im Dreieck. So ist schon das Porträt des Stephan Reuß, die Madonna in Breslau (Fl. 13; Michelson S. 120, Abb. 5; Heyck S. 18, Abb. 12; Worringer S. 67, Abb. 29), das Darmstädter Marienbild (Fl. 17; Heyck S. 20, Abb. 14), auffallend die sonst schwache Beweinung in Budapest, die heilige Nacht in Berlin (Fl. 24, Heyck S. 23, Abb. 17), die vordere Soldatengruppe auf der Straßburger Kreuzigung (Fl. 27) und genug deutlich auch die Figurengruppe in der Berliner Ruhe auf der Flucht im Dreieck aufgebaut. Diese Art verliert sich schon um 1516. Das datierte Wörlitzer Bild der Madonna mit vier weiblichen Heiligen hat sie nicht mehr, von da ab findet sie sich nur noch in einigen Madonnendarstellungen[30]), bei denen, zumal in der Halbfigur, diese Umgrenzung nahe lag. Da das Grazer Bild keine Spur davon aufweist, fällt es wohl jenseits dieses Zeitpunktes.

Es ist schon erwähnt worden, daß Lukas im Gegensatz zu Hans Neigung hat, die Vertikalen hervorzuheben. Bis in die Mitte des zweiten Jahrzehntes des Cinquecento bleibt diese Gepflogenheit die ausschließliche. Da beginnt

[30]) So in der Madonna von Groß-Glogau vom Jahre 1518 (Abgeb. Fl. 33, Heyck S. 47, Abb. 34, Klass. Bilderschatz Nr. 1011, Michelson S. 124, Abb. 12), dem verwandten Bild in Karlsruhe (Fl. 34, Heyck S. 46, Abb. 33) und der Unterbergerschen Madonna (Fl. 128, Heyck S. 54, Abb. 39).

er mit der Darstellung Christi am Ölberg (in Dresden, Fl. 26; Heyck S. 35, Abb. 25) die vorhandenen Schrägen, auf die er vorhin wenig achtete, durch Parallelführung in Einklang zu bringen, und von da an glaube ich ihn von dieser Errungenschaft immer Gebrauch machen zu sehen. Das Grazer Bild hat nun zwar nicht auffällige, aber doch wohl absichtliche Parallelführungen, wie sie vor 1515 nicht vorkommen, so in den Schultern der Frauen und den Unterarmen Merkurs, im rechten Unterschenkel des Paris und im rechten Oberschenkel Minervas u. dgl.

Das Bestreben, den Mittelgrund zu verdecken, ist bei Cranach von Anfang an zu merken. Aber er hilft sich zuerst in verschiedener Weise. Beim Bildnis des Stephan Reuß müssen die Gewänder des Dargestellten das Verdecken übernehmen. Beim Schleißheimer Kreuzigungsbild leistet die Überschneidung durch den Vordergrundshügel dasselbe. Die Berliner »Ruhe auf der Flucht« zeigt die Absicht am wenigsten schematisch. In der Wörlitzer Tafel, welche Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen darstellt, wird links die Hecke schüchtern eingeführt; ausgesprochener tritt sie erst 1518 in der Maria von Groß-Glogau wieder auf, um dann ein gern verwendetes Requisit zu bleiben [31]).

Schließlich zeigt sich eine Entwicklung der Komposition noch darin, daß Cranach in den früheren Bildern gern eine Kulisse vom Bildrand aus gegen die Mitte hereinreichen läßt. Erst der Altar der Nikolaikirche in Jüterbog (Fl. 30, 31), den Flechsig vor das Jahr 1518 datiert, löst diese Kulisse, die hier auch schmäler gebildet ist, vom Bildrand los. Dieselbe auffällige Erscheinung zeigt sich auf diesem Altarwerk dreimal [32]).

Eine solche losgelöste Kulisse findet sich nun auch bei der eben erwähnten Maria in Groß-Glogau und in der Altartafel »das Gold im Stabe« in Grimma (1519, Gottesackerkirche, Fl. 51).

In den zwanziger Jahren kehrt Cranach teils wieder zur massiveren Kulissenkomposition zurück, teils sucht er kompliziertere Wirkungen auf, wie in der Freiburger Magdalena (Fl. 80), bei welcher von der Mitte aus eine Tiefenkomposition nach rechts mit Überleitungen, nach links mit stark wirksamem Größenkontrast zum Hintergrund führt.

So ergeben sich schon nach der Komposition des Grazer Bildes allein als die wahrscheinlichsten Daten die Jahre 1516—1519. Daß die späteren Parisurteile, auch die dem Hans zuzuschreiben sind, sich auf ein verwandtes

[31]) Die Tatsache, daß am Grazer Bild diese Hecke zugleich als Folie für die Körper und Köpfe dient, gibt für die Datierung keinen ausreichenden Anhaltspunkt: Cranach sucht diese Wirkung für Gruppen von jeher gern, während er Einzelfiguren sich mit dem Kopf öfter vom freien Himmel abheben läßt.

[32]) Daß auf einem Flügel die Komposition nach links gerichtet ist, erklärt sich aus der geforderten Symmetrie.

Kompositionsschema reduzieren lassen und dadurch von den Neuschöpfungen ihrer Entstehungszeit abstechen, hat seinen Grund in einer sehr verständlichen Gewohnheit. Hat Cranach einmal eine Lösung für ein Thema, dann bleibt er auch so ziemlich dabei, wenn er nach Jahren wieder denselben Stoff behandelt. Man vergleiche nur etwa die Anbetung der Könige in Gotha (Fl. 18, Heyck S. 26, Abb. 19) mit der in Leipzig (Fl. 25). Es ist weniger wahrscheinlich, daß er alte Vorzeichnungen benützt, als daß er sich an die Komposition eben noch recht gut erinnert. Für den ersten Fall wären die Abweichungen doch wieder zu groß. Nun ist ja wirklich vollständig ausgeschlossen, daß das Grazer Bild auf eines der anderen bekannten Parisbilder zurückgehe, es müßte denn das mir unbekannte in Flechtingen sein, welches ihm nach Flechsigs Datierung zeitlich nahesteht. Der Holzschnitt von 1508 kommt als Vorbild nicht so sehr in Betracht, weil er als graphische Lösung der Aufgabe sich nicht ohne große Änderungen in eine malerische umwandeln ließ.

Die Raumkomposition ist nun nicht das einzige Kriterium der raumdarstellenden Fähigkeit. Wichtiger erscheint mir noch für die Beurteilung des Künstlers der räumliche Eindruck zu sein, den man von dem Kunstwerk erhält und dessen Ursachen vielleicht in Imponderabilien liegen. In den frühesten bekannten Werken Cranachs ist diese Wirkung durchaus kräftig. Die Figuren lösen sich voneinander und vom Hintergrund, der sich seinerseits weit zurücktieft. Diese Wirkung läßt nach bei der Anbetung der Könige in Gotha, der in Leipzig, der Beweinung in Budapest, dem Christus am Ölberg in Dresden, der Kreuzigung in Straßburg und vielen anderen, um dazwischen auf einzelnen Werken wieder in voller Kraft zu erscheinen. Es liegt nahe, in dieser Ungleichheit, die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eintritt, einen »Erfolg« fremder Hände bei Cranachschen Kompositionen zu sehen. Der Beginn der eigentlichen Werkstattarbeit ist wohl auch in diese Zeit zu setzen 33). Dann gäbe die Raumwirkung einen Maßstab ab für die Eigenhändigkeit der Arbeit, der sehr zugunsten des Grazer Bildes sprechen würde. Auch die Innervierung der Gestalten deutet entschieden auf Lukas Cranach. Dieser gibt das Sitzen und Stehen der Gestalten kräftig, der Körper und besonders der Fuß zeigt den Druck des Gewichts. Dadurch wird das Motiv lebendiger zum Ausdruck gebracht. Und so sind auch alle anderen Bewegungsmotive bei ihm gründlicher durchgebildet als bei Hans und den

33) In den Kammerrechnungen des Jahres 1513 kommen unter den Ausgaben für das Beilager Johanns von Sachsen 3 fl. Trinkgeld für Meister Lukas »malers gesellen«, »seyn ir X gewest« und 80 fl. Lohn für Meister Lukas Maler von dem Gemälde bei seiner eigenen Farbe und Lohn den 10 Malergesellen bei 7 Wochen gearbeit. In den Gemachen und Kirchen laut seiner Zettel. Vgl. Schuchardt I, S. 63 f. Nach dieser Entlohnung dürften die Gesellen damals im wesentlichen noch Anstreicherarbeiten, höchstens Wappenmalereien geleistet haben.

übrigen Schülern. Als Beispiele für sitzende Figuren führe ich zum Beleg des eben Gesagten an die Madonna auf der Berliner Ruhe auf der Flucht, die Maria am Baume, den Paris aus Gotha und den vom Holzschnitt; für ausdrucksvolles Stehen die Petersburger Venus (Fl. 12; Heyck S. 17, Abb. 11; Worringer nach S. 98, Abb. 49; Michelson S. 121, Abb. 7; Museum III 37; Hirth, Der schöne Mensch 187), den Schmerzensmann an der Säule (Dresden, Fl. 23; Heyck S. 36, Abb. 26) und den Braunschweiger Adam (Fl. 36; Heyck S. 77, Abb. 61), von weiblichen Figuren noch die des mehrerwähnten Holzschnittes von 1508.

Was die Einzelformen des Grazer Gemäldes anlangt, so bemerkt man zunächst, daß die Frauengestalten sehr gedrungen sind, sie haben rund sieben Kopflängen. Besonders ihre Kurzbeinigkeit fällt in die Augen. Diese Eigenheit erinnert an das Holzschnitt-Parisurteil, bei dem die mittlere Gestalt auch nur sieben Kopflängen aufweist; die vom Rücken aus gesehene hat zwar acht, aber nur, weil ihr Kopf auffallend klein ist. Das Mißverhältnis in der Länge des Oberkörpers zum übrigen ist bei ihr noch auffallender [34]). Wo Cranach sonst einzelne nackte Frauen als Hauptgestalten eines Bildes verwendet, führt er sie sorgfältiger aus und gibt ihnen beiläufig die wünschenswerten acht Kopflängen. Auch die Proportionen sind sonst immer besser als auf dem Holzschnitt und dem Grazer Bild. Sogar die Frauenkörper des Bildes in Gotha zeigen feinere Verhältnisse, wiewohl die äußerste rechts einen unnatürlich verengten Schultergürtel hat.

Bei den dem Hans Cranach zugeschriebenen Werken geht der Körper der Frauen selten und nur wenig unter acht Kopflängen, nie auf sieben herunter. Die Gestalten beider unterscheiden sich aber am auffälligsten dadurch, daß die des Vaters stets über eine gewisse Fülle verfügen, während die des Sohnes ausnehmend schlank sind. Vor dem Grazer Bilde wäre in dieser Hinsicht höchstens Minerva ein Vorwurf zu machen. Ihr Kopf zeigt aber die volle Vorderansicht, die sich anscheinend bei Hans Cranach nie, dagegen oft bei seinem Vater findet.

Die Kopftypen und Gesichter der Frauen sind nicht besonders individualisiert. Mißt man Cranachsche Köpfe durch, so findet man, daß er ganz sicher für Frauen einen Schönheitskanon besaß, dem er bald mehr, bald weniger genau folgte, je nachdem der celerrimus pictor Zeit hatte. Daher rührt es, daß in Cranachs Frauenköpfen etwas so Gemeinsames steckt, so daß selbst Laien die Zugehörigkeit entsprechender Bilder zum Cranachkreise leicht erkennen. Der Wechsel im Modell kommt dieser Schematisierung gegenüber erst dem genauer Untersuchenden zum Bewußtsein, — oder

[34]) Schuchardt findet merkwürdigerweise nur die Proportionen bei der gebückten Gestalt zu tadeln. II. T. S. 275.

genauer gesagt der Wechsel im Typus, denn es ist sehr leicht möglich, daß Cranach selten oder nie Modelle benützte [35]), und somit könnte vielleicht der von Worringer S. 84 angeführte Vergleich von Cranach und Böcklin noch weitere Geltung haben. Im Typus nun sind, wenn man den erwähnten Wechsel beachtet, die Frauen des Grazer Bildes der Madonna von Groß-Glogau und der von Karlsruhe am ähnlichsten. Sie haben u. a. auch dieselben schmalen, fast geschlitzten Augen und den in der Mitte nach unten geschwungenen Mund. Der letztere fehlt, soweit ich sehe, allen früheren Frauengestalten, während die späteren große runde Augen haben.

Der Kopf des Paris ist ein viel älteres Requisit Cranachs. Nase, Mund und Schnurrbart stimmen mit denen Josefs auf der Berliner Ruhe auf der Flucht überein, das vorgeschobene Kinn und der halbgeöffnete Mund finden sich beim Christophorus auf dem Nothelferbild in Torgau (Fl. 5; Heyck S. 9, Abb. 4; Michelson S. 118, Abb. 2) völlig gleich. Aber auch das späte Parisurteil in Gotha zeigt denselben Typus. Muther hat vielleicht nicht so unrecht, wenn er das Vorbild dieses Typus in einem zeitgenössischen Fürsten sehen wollte, sicher aber ist es nicht Friedrich, sondern eher Johann von Sachsen. Man vergleiche daraufhin etwa die Flügelbilder im gotischen Haus zu Wörlitz (Fl. 10; Heyck S. 13, Abb. 8, Michelson S. 120, Abb. 6).

Unstreitig der interessanteste Kopf des Bildes ist Merkur. Auch er hat in der früheren Schaffenszeit seine Analogien. Sehr ähnlich in der Bildung der Nase, der Augen, der Stirne, des Bartes und auch in der Kopfhaltung ist ihm Jakobus d. Ä. auf dem rechten Flügel des Wörlitzer Altars. Auch Andreas im großherzoglichen Museum in Darmstadt (Fl. 14), zeigt ähnliche Züge, nur hat er die Augen weit geöffnet. Beiläufigere oder bloß teilweise Ähnlichkeiten finden sich auch sonst, der Grazer Kopf ist aber allen seinen Verwandten durch die kräftige Charakteristik und die männliche Linienführung überlegen.

Die Rüstung des Paris steht der des Georg im Holzschnitt von 1506 am nächsten. Nach 1520 nehmen die Rüstungen, die ja immer mehr zu bloßen Dekorationen herabsinken, an Kompliziertheit zu. Das spät zu datierende Parisurteil von Lukas des Älteren Hand zeigt schon die reichen Riefelungen, die auch Hans mit Vorliebe anbringt. Die Rüstung des Merkur ist natürlich phantastisch und erlaubt weniger Schlüsse.

---

[35]) Die Zurückführung einiger Porträthandzeichnungen auf Cranach und seine Schule nötigt uns zu der Vermutung, daß Gemälde seines Kreises bei Modellbenützung doch wesentlich anders aussehen müßten. Man vgl. etwa den bei Heyck S. 119, Abb. 98 vorgeführten prächtigen Kopf oder Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister, Blatt 3, 26 u. 400.

An dem Baum ist bemerkenswert, daß er zu starker Silhouettenwirkung ausgenützt ist. Er ist deutlich verschieden von den großblätterigen stark abgeschnittenen Bäumen auf den dem Hans Cranach zugeschriebenen Bildern. Die Silhouettierung der Ästchen ist ganz ähnlich in der Berliner Ruhe auf der Flucht oder der Madonna von Groß-Glogau.

Die Burg auf dem Grazer Bilde gehört zu den schönsten, die Lukas Cranach gemalt hat. Vergleicht man damit die flüchtigen oder poesielosen, jedenfalls unindividuellen Gebilde, wie sich eines z. B. bei dem »Christus als Schmerzensmann« in Mainz (Fl. 70) findet, so ergibt sich vor allem hier die eigenhändige Arbeit Cranachs.

Zu erwähnen ist auch noch das Motiv des Weges mit der kleinen Brücke, das nicht nur für die Gesamtkomposition sehr klärend ist, sondern auch in den sonstigen Arbeiten der Cranach-Werkstatt weder vor- noch nachgebildet ist. Besonderes Augenmerk ist hierbei und vielleicht überhaupt in der künftigen Cranach-Forschung auf die Darstellung der kleinen Steine zu wenden, die den Boden bedecken. Hierin äußert sich nämlich ziemlich viel Individualität. Bei den unzweifelhaften Werken Lukas des Älteren ist der Gesamteindruck meist ein ruhiger, ohne doch in zu regelmäßiger Verteilung der Steine begründet zu sein; die Steine sind stets rundlich, größere mit detaillierterer Zeichnung mit kleineren, die bloß mit dem Pinsel konturiert und von denen mehrere gleich in einem Schwung gezeichnet sind, untermischt. Bei allen ist der Schattenrand, manchmal auch ein nicht zu tiefer Schlagschatten auf der rechten Seite. Am ähnlichsten ist der Darstellung der Steine auf dem Grazer Bild die entsprechende Stelle des Budapester Gemäldes »Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen« (Fl. 35; Heyck S. 29, Abb. 21; Worringer S. 69, Abb. 31) und der »Höllenfahrt Christi« in Aschaffenburg (Stiftskirche, Fl. 67; Heyck S. 40, Abb. 29), was auch zu der vorgeschlagenen Datierung gut stimmt. Starke Abweichungen von der regulären Darstellung, die zu denken geben, finden sich in früher und später Zeit, aber doch selten. Die Schleißheimer Kreuzigung weist gar keine Steine auf, obwohl der Boden reichlich dazu Gelegenheit gibt. Nie sonst hat sich Cranach eine derartige Gelegenheit entgehen lassen. Die »Beweinung« in Budapest zeigt im Vordergrunde eine Menge von Steinen mit zitterigen Konturen, wie sie bei dem Meister selbst nicht vorzukommen pflegen, bei der Kreuzigung in der Gottesackerkirche in Grimma (Fl. 64) sind die Steine im Charakter stark verschieden: eckige und scharfkantige wechseln mit runden, kleine mit großen, und dabei erinnert ihre Anordnung an die Regelmäßigkeit eines Streumusters. Diese Regelmäßigkeit, die einen so naiven Eindruck macht, läßt sich an den meisten dem Hans zugeschriebenen Werken feststellen, z. B. an dem Innsbrucker Hieronymus. Seine Gewohnheit ist es auch, spitzige und rundliche Stein, zu vermischen, wie an den Flügelbildern des Altares von Annaberg (Fl. 71),

bisweilen auch die Schlagschatten übermäßig zu akzentuieren (z. B. bei der Magdalena der Aschaffenburger Schloßgalerie Fl. 120). Der Gesamteindruck ist nie der natürliche, wie bei den Arbeiten des Vaters.

Die Formen des Pferdes sind kaum als Kriterium zu gebrauchen. Die gemalten, nicht allzu häufigen Pferdedarstellungen Cranachs und seiner Werkstatt sind durchweg schwächer, als die für den Holzschnitt gezeichneten. Alle haben sie zu große Köpfe, dicke Hälse, kleine gedrungene Leiber. Mit den allzuspitzen Ohren, den anthropomorphen Augen und der schablonenmäßigen Hebung eines Vorderbeines wirken sie immer etwas karikaturenhaft. Die kommaförmigen Nüstern möchte ich für eine Spezialität des älteren Lukas halten, wo es sich um die Darstellung eleganter Tiere handelt. Auch eignet ihm eine gewisse Dezenz im Schmucke des Zaumzeugs, das von manchen Werkstattbildern prunkvoll überboten wird.

Es erübrigt noch, auf ein Ornament hinzuweisen, das aus vier um eine Rosette diagonal angeordneter Blattgebilde besteht und das auf dem Halsband der Venus im Grazer Bilde, sonst öfter auf Gemälden des Cranachschen Kreises vorkommt. Flechsig hat es für ein Kennzeichen des Hans Cranach angesprochen[36]. Ich finde darin ein ganz gewöhnliches Renaissanceornament, das sich z. B. ganz ähnlich auf dem Dürerschen Porträt der Felicitas Tucher in Weimar und dem der Elisabeth Tucher in Kassel (beide von 1499) findet.

Ich möchte um dieses Ornamentes willen auch nicht die vorzügliche Lukrezia der herzogl. Sammlung von Koburg (Fl. 123; Heyck S. 91, Abb. 73; Worringer S. 115, Abb. 57; Hirth, Der schöne Mensch Nr. 189) aus dem Oeuvre Lukas Cranachs streichen.

Die Form der flüchtig gezeichneten Signatur erinnert an die des Braunschweiger Adam, der Maria mit dem Kinde in Karlsruhe und dem Gemälde »der Sterbende« im Leipziger Museum von 1518 (Fl. 32; Heyck S. 42, Abb. 30; Worringer S. 74, Abb. 34). Wesentlich ist dabei, daß die erste Windung nicht mehr höher oder ebenso hoch ist als die zweite. Von Holzschnitten zeigen analoge Signaturen die Enthauptung Johannis (Lippmann 47, B. 62, Heller 87, Schuchardt 80), aber in viel sorgfältigerer Ausführung, die Predigt des Johannes von 1516 (L. 49, B. 60, H. 85, Sch. 78) und am meisten auch in der Unterdrückung der letzten Schwanzwindung des Schlangenleibes die hl. Katharina von 1519 (Fl. 52, B. 71, H. 93, Sch. 85).

---

[36]) Cranachstudien S. 160 f. u. 177 f.

Zur Frage der sog. »umgekehrten Perspektive«.

Von Professor Dr. **Karl Doehlemann** (München).

Oscar Wulff hat in einer äußerst reichhaltigen, auf die verschiedensten Zeiten und Völker Rücksicht nehmenden Arbeit [1]) das Kompositions-Prinzip der sog. »umgekehrten Perspektive« aufgestellt. Nach demselben würden Personen, Dinge usw. in einem Bilde oder auch Figuren in einem Relief in Zeiten primitiver Kunstübung so dargestellt, wie sie einer im Bilde wiedergegebenen Person, im allgemeinen der Hauptpersönlichkeit, erscheinen, sodaß beispielsweise Personen, die von ihr weit entfernt sind, klein zur Darstellung gelangen, auch wenn sie im Bilde sich im Vordergrunde befinden, während andererseits Personen, die in der Nähe der Hauptperson ihren Platz haben, verhältnismäßig groß dargestellt werden. Wulff belegt diese Auffassung mit Beispielen aus der über ein Jahrtausend sich erstreckenden byzantinischen Kunsttradition; er verfolgt sie in der frühchristlichen Kunst, z. B. in der Wiener Genesis, und er sieht ihre letzten Ausläufer in Darstellungen wie Dürers Allerheiligenbild oder in der Vision des Ezechiel aus der Schule Rafaels (Florenz, Palazzo Pitti).

Es scheinen mir nun doch recht gewichtige Gründe gegen eine solche Auffassung zu sprechen. Erst mit dem 15. Jahrhundert beginnt in Italien jene Form der bildlichen Darstellung sich auszubilden, welche sich bemüht, das subjektive Wahrnehmungsbild auf der realen Bildfläche wiederzugeben, und einen einheitlichen Standpunkt bei dieser Wiedergabe zu wahren sucht. Diese Tendenz zieht die Ausbildung und Entdeckung der Perspektive nach sich, und es beginnt damit eine Ära der zunehmenden Naturtreue, indem allmählich die Licht- und Schattenverhältnisse, die Beleuchtung und die Farben in ihren zahllosen Veränderungen und Abstufungen Gegenstand der künstlerischen Beobachtung und damit auch künstlerische Ausdrucksmittel werden. In der Gegenwart befinden wir uns vielleicht am Ende dieser Entwicklung.

---

[1]) Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907. Hiersemann S. 1—40.

Um so schwieriger und ungewohnter ist es für uns, eine wenn auch dürftige Vorstellung zu gewinnen von dem künstlerischen Schaffen vor jenem Zeitpunkt, da noch kein auf irgend einer naturwissenschaftlichen Basis gewonnenes Gesetz dem Künstler auch nur die allgemeinsten Richtlinien für Zeichnung oder Modellierung und Lichtführung lieferte. Schicken wir voraus, daß bei kleinen Objekten, etwa einer Hand oder einer Nase, auch der primitive Künstler ein Wahrnehmungsbild mehr oder minder treu wiedergibt. Dies ist notwendig, sofern er überhaupt durch seine Zeichnung die Vorstellung von Gegenständen in uns erwecken will. Handelt es sich aber um einen größeren Gegenstand, also um eine schon kompliziertere Form, etwa um einen Menschen oder auch nur um einen menschlichen Kopf, so werden nun die einzelnen Wahrnehmungsbilder zusammengefügt, ohne Rücksicht darauf, ob das Ganze wieder einem einzigen Wahrnehmungsbilde entspricht. Sollen nun aber gar mehrere Personen oder Gegenstände im Raume gleichzeitig mit diesem abgebildet werden, so wird auf die räumliche Anordnung meist überhaupt keine Rücksicht genommen. Überschneidungen kommen zwar vor, aber sie sind häufig nur äußerlich aufgefaßt, indem irgend zwei Flächen nicht an der gleichen Stelle erscheinen können, so daß also eine dann aussetzt. Jedenfalls aber fehlt dieser ganzen naiven Kunstübung die ungeheure Abstraktion, die in der Zentralisierung des Bildes in bezug auf einen festen Standpunkt und in der sich daraus ergebenden Abstufung der Größen- und Richtungs-Verhältnisse, der Beleuchtung und Farben liegt. Daraus folgt aber dann mit Notwendigkeit, daß einer solchen Zeit das Kompositionsprinzip der umgekehrten Perspektive erst recht unzugänglich war. Da die Bilder überhaupt keinen eigentlichen Raumzusammenhang zeigen, so ist es ganz undenkbar, daß sie ihn zeigen in bezug auf eine im Bilde dargestellte Persönlichkeit. Denn das involviert noch eine weit höhere Abstraktion. Mit andern Worten: eine Kunstübung, welche die Gesetze der Perspektive auch nicht annähernd kannte, wird die umgekehrte Perspektive a fortiori nicht besitzen.

Um ein Beispiel dafür zu geben, wie unbekümmert um alle Gesetze des Raumzusammenhanges der primitive Künstler arbeitet, sei auf die Zeichnungen von Kindern hingewiesen. Soll eine größere Darstellung entworfen werden, so zeichnet das Kind sehr häufig am oberen Rande seines Blattes eine erste Bodenlinie und füllt nun diese mit Figuren. Dann kommt darunter eine zweite Bodenlinie usf.

Andererseits hat auch der naive Künstler doch Mittel zur Verfügung, um auf gewisse Personen oder Teile seiner Darstellung das Augenmerk des Betrachters zu konzentrieren. Die Komposition des Bildes kann z. B. diesem Zwecke dienen, auch eine besonders auffallende Farbe usw. Vor allem aber wird es für einen solchen Künstler, der seine Schöpfung wie eine Er-

zählung behandelt, nahe liegen, die Gegenstände, Personen in ihrer Größe nach der Bedeutung abzustufen, die sie ihm für den Vorgang zu haben scheinen. Demnach würde etwa der König groß, der Untertan oder Krieger dagegen kleiner dargestellt. Es scheint mir, daß man alle von Wulff a. a. O. gegebenen Beispiele ganz ungezwungen in dieser allerdings sehr naheliegenden Weise erklären kann. Häufig dürfte sich der Zeichner auch einfach nach dem zur Verfügung stehenden Raum gerichtet haben, so daß er also die Figuren im Vordergrunde klein anlegte, damit sie ihm den Mittelgrund nicht überschnitten. Jedenfalls aber dürften alle derartigen, möglichst naiven Erklärungen dem in Rede stehenden Zeitalter besser entsprechen als das doch äußerst spitzfindige, im letzten Grunde auf dem modernen Begriff der Einfühlung beruhende Prinzip der umgekehrten Perspektive.

Die Übung, den Größenmaßstab der Figuren nach der Bedeutung der dargestellten Personen einzurichten, hat sich bei den Bildnissen der Stifter lange erhalten: man stellte die Menschen nicht ebenso groß dar wie göttliche Personen oder Heilige. Noch auf dem Paumgartner-Altar bringt Dürer etwa um 1504 die Familie des Stifters in kleinen Figürchen rechts und links im Bilde an.

Die gleichen Gründe sprechen nun auch dagegen, daß die umgekehrte Perspektive, wie Kurt Glaser[2]) dies dartun will, in der frühen japanischen Kunst angewandt wird. Denn auch die japanische Kunst gelangte erst spät zu der realistischen Auffassung, in dem Kunstwerk das Wahrnehmungsbild wiedergeben zu wollen und es auf einen Standpunkt zu beziehen. Vorher aber war auch in Japan die umgekehrte Perspektive unmöglich.

---

[2]) Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei. Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1. Halbband. 1908. S. 402—420.

Literaturbericht.

Architektur.

Fritz Traugott Schulz. Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Herausgegeben mit Unterstützung der städtischen Kollegien vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg. Wien und Leipzig. Gerlach und Wiedling. 1909.

Mit diesem Werke, von dem bisher die beiden ersten Lieferungen erschienen sind, liegt eine Publikation von wirklicher Notwendigkeit vor, denn etwas tatsächlich Grundlegendes über das Nürnberger Bürgerhaus und namentlich über seine innere Einrichtung ist noch nicht geschrieben worden. Es sei das um so mehr hervorgehoben, als heute gar manche kunsthistorische Arbeit veröffentlicht wird, deren Existenzberechtigung eine mehr als geringe ist.

Lange genug hat es freilich gewährt, bis das hier angezeigte Werk hat ans Licht treten können! Im Jahre 1878 schon hatte Dr. von Essenwein, der damalige Direktor des Germanischen Museums, zu einer Herausgabe der systematisch zu bearbeitenden Kunstdenkmäler Nürnbergs durch den Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg angeregt. Kommission auf Kommission wurde dann gewählt, um diese so wichtige und herrliche Aufgabe in die Hand zu nehmen. Allein erst 1897, als Dr. von Bezold, der jetzige Direktor des Germanischen Museums, zu einem energischen Förderer der Sache wurde, setzte eine von besserem Erfolg gekrönte Tätigkeit ein. 1902 sagte die Stadt Nürnberg ihre pekuniäre Unterstützung zu. 1905 wurden die Grundzüge der vorliegenden Publikation festgestellt. Endlich war im Jahre 1908 die Angelegenheit so weit gediehen, daß der Vertrag mit dem Verleger abgeschlossen werden konnte. 1909 wurden die beiden ersten Lieferungen dem Buchhandel übergeben.

Der Anlageplan des ganzen, auf 25 Lieferungen berechneten Werkes ist, wie die Einleitung (S. 12) ankündigt, folgender: »Jedes Stadtviertel — es sind deren acht — wird in der Publikation als ein in sich abgeschlossener Band behandelt, in welchem die Bau- und Kunstdenkmäler alphabetisch nach den Straßen und Plätzen und innerhalb dieser nach ihren Hausnummern

eingeordnet werden. Jedem Stadtviertel werden im Grundplan am Anfang und entsprechende Sachregister am Schluß beigefügt.

In den einzelnen Straßen und auf den Plätzen nun geht der Verfasser so vor, daß er zunächst die Namen derselben in ihrer geschichtlichen Entwicklung kurz betrachtet und den kunsthistorischen und künstlerischen Charakter des jeweils sich ergebenden architektonischen Gesamtbildes kennzeichnet. Darauf beginnt er mit der Schilderung der Häuser selbst. Sie setzt ein mit einer Darstellung der Bauentwicklung und der Besitzergeschichte, soweit beide von größerem wissenschaftlichen Interesse sind. Es folgt dann die mit feinem Gefühl für alles Wesentliche durchgeführte Würdigung des Äußeren und Inneren der Häuser. Im Inneren aber wird alles berücksichtigt, was kunstgeschichtlich bedeutsam erscheint. Es ist also nicht nur von Dingen die Rede, die mit dem Bauorganismus fest verbunden sind, wie z. B. von Wandvertäfelungen, Türen, Kaminen, Glasfenstern und Holz- oder Stuckdecken, sondern auch von beweglichen Gegenständen, die zur Inneneinrichtung gehören, wie von Gemälden, Skulpturen, Gefäßen und anderem. Zuletzt erfahren die Höfe und ihre künstlerische Ausstattung die gebührende Beachtung.

Man sieht: der Gang der Darlegungen des Verfassers bewegt sich nicht nach einem weitab von allem frisch grünenden Leben ausgedachten System, nein, er schließt sich eben diesem Leben aufs engste an. Ist es doch nicht so, als würde uns durch ein trockenes Handbuch wohlpräparierte Examenweisheit zugeführt, oder so, als würden wir im Hörsaal vom Katheder herab allerhöchst methodisch belehrt, sondern vielmehr gerade so, als unternähmen wir mit einem sachkundigen Führer Tag um Tag Streifzüge durch Alt-Nürnberg selbst. Wir wandern in der Gesellschaft dieses Führers über die lichterfüllten Plätze, durch die gebogenen, steigenden und fallenden Straßen und die dämmerigen Gäßchen. Wir klingeln an den Pforten der Häuser, die uns künstlerisch Bedeutungsvolles versprechen, prägen uns, während wir warten, bis aufgetan wird, die reizvollen Formen der oft so köstlich gestalteten Türflügel ein und schauen uns dann in dem meist recht stattlichen Vorplatz und in den Räumen zu ebener Erde um. Wir steigen an dem häufig anmutig gezierten Stiegengeländer zu den oberen Stockwerken empor, streifen durch die getäfelten, bemalten und im Geschmack längst vergangener Tage manchmal noch merkwürdig vollständig erhaltenen Zimmer und Säle, erklimmen wohl auch einmal das hochragende Dachgeschoß, das im Schmucke graziöser Erker prangt, und begeben uns schließlich hinab in den kühlen Hof mit seinen prachtvollen Holzgalerien und seinen plätschernden Wandbrunnen ... Das ganze alte Nürnberg ersteht leuchtend wieder auf in seiner eigensten Eigenart, denn gerade hier, in diesen stolzen Patrizierhäusern und schlichten Bürgerwohnungen enthüllt sie sich am freiesten. Die verschiedensten Stil-

epochen von der Gotik bis zum Biedermeier reden zu uns. Ein vielstimmiges Konzert aller Kunstzweige, angefangen von den kräftigen Klängen der Architektur bis hin zu den zarteren des Kunstgewerbes, wird uns aufgespielt, und wir werden, eben weil es so mannigfaltig ist, nicht müde zu hören. Dadurch aber, daß Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe nicht systematisch getrennt, sondern in harmonischer Verkettung als die Glieder einer großen Melodie auftreten, wird uns von dem praktischen Zweck, den sie in dem großen Gesamtorganismus »Haus« zu erfüllen haben, und von dem idealen künstlerischen Wert ihrer Leistungen, den sie an der ihnen zugewiesenen Stelle als Schmuck besitzen, eine Vorstellung, wie wir sie so eindringlich und unvergeßlich in anderer Weise niemals bekommen können. Wir staunen auch, wie viel von den Kulturen längst verrauschter Zeiten in dem heutigen Nürnberg trotz der fanatischen Jagd nach alter Kunst, wie sie in unseren Tagen betrieben wird, doch noch beschlossen liegt. Und wir nehmen mit Ehrfurcht wahr, wie machtvoll die Jahrhunderte an dem Antlitz dieser herrlichen Stadt gearbeitet haben, so daß es nun zu einem Antlitz geworden ist, in dem jeder kleinste Zug wie in dem Gesicht eines großen, zu hohem Alter emporgestiegenen Menschen ein Erlebnis bedeutet.

Die Worte, die unser Führer zu uns spricht, sind durchaus sachlich gehalten. Er sagt nicht mehr, als unbedingt nötig ist. Und wir können ihm für diese Knappheit nur Dank wissen. Denn indem er bescheiden hinter die Dinge zurücktritt, wirken diese um so ungehinderter und stärker auf uns ein. Auch machen dann die wenigen klug gewählten Stellen, an denen er nachdrücklich auf künstlerisch besonders hervorragende Schöpfungen (z. B. bei Besprechung des Sebalder Pfarrhauses) hinweist, um so kräftigeren Eindruck. Und schließlich werden wir, was das beste ist, durch die nur bei dem Bedeutendsten länger verweilenden Worte zu eigener geistiger Arbeit angeregt. Dazu namentlich sind auch die alles, was wissenschaftlich irgendwie wünschenswert ist, heranziehenden Literaturangaben bestimmt. Da oder dort wird eine Datierung vielleicht nicht ganz Zustimmung finden. Es sind indes nur verschwindend wenig Fälle, bei denen ein Fragezeichen gerechtfertigt ist. Nicht vergessen sei, auf die ausgezeichneten klaren Beschreibungen der Kunstwerke aufmerksam zu machen. Bloß der freilich, welcher aus eigener Erfahrung weiß, wie schwer es ist, mit möglichst wenigen Worten eine anschauungskräftige Schilderung eines Gegenstandes hinzustellen, wird ganz ermessen können, was hier geleistet wurde.

Das Abbildungsmaterial geht nicht, wie bei größeren illustrierten Publikationen leicht, uferlos in die Breite, denn es ist sorgsam ausgesucht. Wir finden alte Ansichten, z. B. Stiche von Delsenbach, reproduziert. Den Hauptraum aber nehmen die Abbildungen ein, die auf Grund der vom Verfasser selbst gemachten photographischen Aufnahmen hergestellt sind.

Immer wird nur wirklich Charakteristisches durch sie zur Anschauung gebracht. Jede Detailhuberei ist glücklich umgangen. Auch hat der Verfasser Aufnahmen von mehreren Bauwerken, die sich zu einer größeren Gruppe zusammenschließen, dem Texte eingestreut. Neben dem rein architektonischen kommt auch der malerische Charakter von Nürnbergs Bürgerhäusern zu seinem Rechte (siehe Abb. 3, die den Blick auf lustig sich durcheinander schiebende Dächer gibt). Hie und da wäre man für ein etwas größeres Format der Abbildungen dankbar. Die beigefügten, von Architekt H. Dennemarck angefertigten Zeichnungen — Außenansichten, Grundrisse, Schnitte und Details aller Art — machen sofort den Eindruck unbedingter Zuverlässigkeit. Ein Abschweifen in eine ausschließlich malerische Darstellungsweise, die hier ja ganz und gar nicht angebracht wäre, ist überall vermieden. Dabei aber bringen diese feinfühligen Zeichnungen nicht etwa einzig konstruktive Schematas, sondern berücksichtigen auch das Material und die durch das Material bedingte Farbe der wiederzugebenden Dinge (siehe Abb. 83, wo das verschiedenartige Material einer hölzernen Kassettendecke zeichnerisch bestimmt geschieden und kenntlich gemacht ist).

Noch aber haben wir nichts über den gegenständlichen Inhalt dieser beiden ersten Lieferungen des übrigens auch durch klaren kräftigen Druck und handliches Format ausgezeichneten Werkes gesagt! — Einige Andeutungen mögen genügen. Der Verfasser beginnt, frei an den Lotter-Seutterschen Grundrißprospekt der Stadt (von ca. 1730) sich anschließend, mit dem Viertel um den Milchmarkt (Albrecht Dürer - Platz) herum. Nach Schilderung der Agnesgasse und ihrer wichtigsten Baulichkeiten folgt der interessante Albrecht-Dürer-Platz. Hier bietet der einst mit der nahen gegenüberliegenden Moritzkapelle durch einen Schwibbogen verbundene Sebalder Pfarrhof den Typus eines gotischen Pfarrgebäudes. Nicht allein sein altberühmtes Sandsteinchörlein hebt ihn weit über eine Durchschnittsbedeutung hinaus. Denn ganz abgesehen davon, daß auch das anmutige fein gegliederte Pfinzingchörlein (1514 und 1515) ein genaues Studium verdient, da es eine der frühesten architektonischen Schöpfungen Nürnbergs ist, die das Aufkommen der Renaissance ankündigen, bietet das Innere des Pfarrhofes bedeutsame Kunstwerke. Sie bestehen in einer Reihe kostbarer Glasmalereien, und Schulz ist der erste, der sie in ihrem ganzen Werte erkannt hat. Wir nennen hier die im Sebalder Chörlein angebrachten drei herrlichen Scheiben, die Propst Melchior Pfinzing 1513 herstellen ließ und den Stifter, die Madonna und den heiligen Lukas, der die Muttergottes malt, zeigen, und die im gleichen Chörlein eingesetzte Scheibe von 1625 mit dem Holzschuherschen Wappen. Weiter dann die vier in der jugendfrischen Schönheit der eben erblühten Renaissance erstrahlenden Glasmalereien, welche ein Zimmer des zweiten Stockwerkes zieren. Sie weisen großgeflügelte wappenhaltende Engel in lichten Renaissancehallen

auf, sind durch die Zahl 1514 zeitlich festgelegt, tragen das Monogramm H H und rühren wahrscheinlich von Hans Hirschvogel her. Schließlich dürfen die fein komponierten farbigen Glasfenster im Holzchörlein desselben Raumes nicht übergangen werden, die Veit Hirschvogel (1517) und ein anderer Künstler (zwischen 1521 und 1523) auf Bestellung der Pröpste Melchior Pfinzing und Georg Peßler schufen.

Das Haus Albrecht-Dürer-Platz 4 trägt an der Südwestecke eine aus Sandstein gearbeitete liebreizende Madonna von 1482 (Original im German. Museum), die der Verfasser mit vollem Rechte als »eine der schönsten und edelsten unter den Nürnberger Hausmadonnen« hinstellt und in die Nähe der Kunstweise des Veit Stoß versetzt. — Von besonderem Interesse ist das Wohnhaus Nr. 10 an demselben Platz. Der Grundriß des Gebäudes beweist höchst anschaulich, wie aus dem Bemühen, den zur Verfügung stehenden Raum möglichst auszunützen, die in Nürnberg so häufig wiederkehrende auffällige Unregelmäßigkeit der Gesamtanlage sich ergab: überall gebrochene Linien und kaum ein im strengen Sinne rechter Winkel. Im dritten Stockwerk stoßen wir auf ein in edlen Formen gehaltenes und mit reichen Beschlägen geziertes Barockportal (ca. 1647). Namentlich aber überrascht uns hier ein bis zur Türhöhe vertäfelter, mit Ruhebett und Waschvorrichtung versehener Raum, der uns den Charakter einer im maßvollen Barockstil schlicht-vornehm ausgestatteten Bürgerwohnstube außerordentlich klar vergegenwärtigt. Das dritte Stockwerk des südlichen Hofgebäudes prunkt mit einem gewölbten reich bemalten Saal. Die Deckengemälde aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts mit Darstellungen aus der antiken Sage und Geschichte sind in der Mehrzahl zwar mittelmäßige Leistungen, indessen für den Zeitgeschmack recht bezeichnend. In dem frisch gestalteten, mit zweigeschossigen Holzgalerien umgebenen Hofe endlich steht ein Renaissancewandbrunnen, der nicht minder charakteristisch ist und in der mittleren Nische eine aller Wahrscheinlichkeit nach dem Benedikt Wurzelbauer zuzuschreibende Bronzefigur (ein Mädchen mit Krügen in beiden Händen) trägt. Leider ist die Abbildung gerade dieser beachtenswerten Plastik nur wenig gut ausgefallen. — Das die nächstfolgende Nummer führende Haus besitzt im zweiten Stockwerk eine aus Nußbaum, Eiche und Linde gefügte, etwa zwischen 1560 und 1570 entstandene Kassettendecke, deren Füllungen aufs üppigste mit lebhaft geschwungenen Ornamenten in exaktester Einlegearbeit geschmückt sind. Noch schöner jedoch ist die leider nur teilweise erhaltene hölzerne Kassettendecke im Hause Nr. 14. Ihre kunstvolle übersichtliche Gliederung und wirkungsvolle Profilierung und die geistreiche Verwendung der verschiedenen Hölzer fallen sofort auf. Sie dürfte etwa der gleichen Zeit wie die vorhergenannte Decke angehören. — Das Dach von Nr. 16 bildet zusammen mit den Dächern der beiden Nebenhäuser ein Gesamtbild, das

den Blick unwiderstehlich auf sich zieht und malerisch stark fesselt. Kunsthistorisch sehr instruktiv ist der originelle Deckenstuck in zwei Wohnzimmern des dritten Stockes. Er besteht in Allegorien der vier Elemente. Und zwar wurden diese Allegorien, wie das Monogramm HK und die Jahreszahl 1619 uns berichten, von Hans Kuhn, demselben Künstler, der 1621 mit seinem Bruder zusammen das sogenannte Gesellenstechen an der Decke des Korridors im zweiten Stock des Nürnberger Rathauses geschaffen hat, nach Kupferstichen des Niederländers Martin de Vos gearbeitet. Die Übertragung in die Formensprache der Plastik ist eine sehr geschickte, doch stehen die Stiche an Lebensunmittelbarkeit und künstlerischem Feingefühl beträchtlich über diesen Nachbildungen. — Ein Saal in demselben Stockwerk birgt Freskogemälde von Paul Juvenel (1579—1643) aus dem Jahre 1623.

Vom Albrecht-Dürer-Platz geleitet uns der Verfasser in die Albrecht-Dürer-Straße. Sie hieß einst Zistelgasse und hat ihren Namen jedenfalls nach dem Gewerbe der Korbflechter (Zistel = Korb) erhalten. Außer Dürer, dessen Namen die Straße seit 1840 trägt, wohnten hier u. a. der Goldschmied Christoph Jamnitzer, der Bildhauer Leonhard Kern (der, nach Mummenhoff, 1617 die Allegorien der vier Weltreiche über den Portalen der Hauptfront des Nürnberger Rathauses schuf) und der bekannte Kunsthändler Paulus Fürst. Gleich das Haus Nr. 1 zwingt uns durch seinen leider nur unvollkommen erhaltenen, eigenartigen, mit untereinander verbundenen Lisenen gegliederten Giebel (um 1600) zum Verweilen. — Das Haus »zum goldenen Kreuz«, das ein Boenerscher Stich von 1701 wiedergibt, steht leider nicht mehr. — Nr. 11 zeichnet sich (im zweiten Stock) durch eine zart ornamentierte Stuckdecke von etwa 1730 und einen reizvollen Hof aus. — Die Brüstungen der Holzgalerien des Hofes in Nr. 14 aber entzücken das Auge mit in verschwenderischer Fülle angewendeten spätgotischen Ornamenten. An diesem Gebäude, wie auch an einigen anderen der Dürerstraße verdienen übrigens die meist mit hochkultiviertem künstlerischem Sinn entworfenen und ausgeführten Haustüren unsere Aufmerksamkeit. — Schließlich gelangen wir zum Albrecht-Dürer-Haus selbst. Nach Angabe einschlägiger Literatur und Aufführung der vom siebzehnten Jahrhundert an vorhandenen Abbildungen macht uns Schulz mit der wechselreichen Besitzergeschichte des Hauses vertraut. Gut gezeichnete Grundrisse und Schnitte, die Reproduktionen des Delsenbachschen Stiches von 1714, die einer alten Lithographie und die einer vorzüglichen photographischen Aufnahme des Verfassers orientieren aufs beste über die Baugeschichte des Inneren und Äußeren. Dürers einstiges Heim hat als »ein charakteristisches Beispiel spätmittelalterlicher Bauweise, für die Nürnberg nur wenig markante Beispiele bietet«, zu gelten und ist »als würdiger Eckabschluß zweier im Winkel auf einen freien Platz stoßender Straßen beachtenswert«. —

Mit der Schilderung des Dürerhauses schließt die zweite Lieferung ab.

Schon aus meiner nüchternen Zusammenfassung kann man wohl ungefähr ersehen, welch einen Reichtum von kunsthistorisch wie auch rein künstlerisch wertvollem, zum größten Teil bisher nie publiziertem Material das Sammelwerk faßt. Die folgenden Hefte werden das aller Voraussicht nach noch weit deutlicher zeigen. In ihnen wird dann auch die Tafelmalerei und die Goldschmiedekunst in bislang nicht veröffentlichten Schöpfungen vollauf zu Worte kommen. Und so wird die mit so viel Liebe, Energie und gutem Gelingen begonnene Publikation immer mehr zu einem wichtigen Quellenwerk sich auswachsen. Ihre Bedeutung reicht über die kunsthistorische Entwicklung Nürnbergs weit hinaus, und wer sich über die bis heute keineswegs geklärte Geschichte des deutschen Bürgerhauses überhaupt unterrichten will, kann fortan an diesem Werke nicht vorübergehen. Doch nicht allein der Forscher — auch der schaffende Künstler und der auf den bloßen Genuß bedachte Laie wird in ihm viel Anregung und Bereicherung finden.

Es ist nur zu wünschen, daß für andere kunsthistorisch bedeutende Städte, wie z. B. für Augsburg, dieselbe gründliche, von demselben sicheren Gefühl für alles irgendwie Charakteristische und Wertvolle begleitete Arbeit geleistet wird. Der Wissenschaft wie unserer gesamten nationalen Geisteskultur würden dadurch geradezu unschätzbare Dienste erwiesen werden, zumal da trotz einer überall kräftig sich entwickelnden Denkmalspflege so manches Werk alter bürgerlicher Kunst unrettbar dem Untergang entgegengeht.

Heinrich Höhn.

Ausstellungen.

Die Ausstellung holländischer Bilder im Metropolitan Museum zu New York 1909. Als ein Teil der Hudson-Fulton-Feier fand im Metropolitan Museum zu New York eine Leihausstellung statt — von Ende September bis Ende November vergangenen Jahres. Ein vortrefflicher Katalog, von dem auch eine reich illustrierte Ausgabe erschienen ist, vermag den europäischen Kunstforschern, von denen nur wenige Gelegenheit hatten, die Ausstellung zu besuchen, eine Vorstellung von dem Gebotenen zu geben. Von den beiden Abteilungen der Ausstellung blieb die eine — amerikanische Malerei und amerikanisches Kunstgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts — im Bereiche des kulturhistorisch Merkwürdigen und lokalgeschichtlich Interessanten, indes die andere — holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts — dem Kunstfreund einen imponierenden Überblick gewährte über die Beute, die amerikanische Sammellust und überlegene Geldmacht in den letzten Jahrzehnten, ganz besonders aber in den letzten Jahren, vom internationalen Markt heimgebracht haben. Freilich nur ein Abschnitt, aber doch ein bevorzugter und der Kunstforschung wichtiger. Nächst der ostasiatischen Kunst und der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts haben die Amerikaner nichts so leidenschaftlich und erfolgreich an sich gebracht wie Gemälde von Rembrandt, Frans Hals uud den anderen großen Holländern.

Etwa die Hälfte von dem, was an holländischen Bildern (ich denke dabei nur an solche, die nach Art und Qualität für die Ausstellung in Betracht gekommen wären) auf der »anderen Seite« zu finden ist, war gewonnen worden. Etwa 150 Gemälde, dabei 37 von Rembrandt (70 etwa werden jetzt in Amerika bewahrt) und 21 von Frans Hals. Nicht nur die Sammler in New York, wie Pierpont Morgan, Henry Frick und Mrs. Huntington, sondern auch Sammler in anderen Städten der Vereinigten Staaten und in Kanada (Montreal) hatten sich beteiligt. Mrs. Havemeyer und Altmann in New York hatten wenigstens einige Proben ihres reichen Besitzes beigesteuert.

Ausgeschlossen hatten sich zum Nachteil der Veranstaltung Mrs. Gardner in Boston, in deren herrlichem Hause neben italienischen Meisterwerken einige hervorragende Holländer zu finden sind, Charles P. Taft, der nament-

lich in jüngster Zeit einige Bilder an sich gebracht hat, die der Ausstellung zur Zierde gereicht hätten, und Mrs. Yerkes in New York.

Die Auswahl war streng und klug — unter glücklicher Mitwirkung Dr. Valentiners, der als ein Schüler Hofstede de Groots und Bodes die Kennerschaft auf dem Gebiete der holländischen Malerei drüben unangefochten vertritt.

Zu kunstkennerischen Bemerkungen bot die Ausstellung wenig Veranlassung, da mit einigen Ausnahmen nur anerkannte Arbeiten wohlbekannter Meister, zumeist Bilder angesehener Herkunft zu sehen waren. Das Kritische ist rasch erledigt. Aus der unvergleichlichen Reihe der Hals-Portraits fiel nur Nr. 27 (Mrs. Morris K. Jesup) heraus und mag wegen der etwas müden Mache als Kopie gelten. Die von Theodore M. Davis in Newport ausgestellte Stadtansicht (Nr. 44) hatte nichts von dem Schmelz und Reiz echter Werke Jan v. d. Heydens und ist vermutlich eine Nachahmung aus dem 18. Jahrhundert. Beide unter dem Namen »N. Maes« ausgestellte Bilder erschienen fragwürdig. Das elegante Männerportrait von 1670 etwa (Nr. 61, Thatcher M. Adams) ist schwer bestimmbar, wohl eher vlämisch als holländisch, keinesfalls von Maes. Und vor der alten Frau, die John G. Johnson (Nr. 62) aus Philadelphia gesandt hatte, möchte ich an der älteren Bestimmung »Livens« festhalten, da die Initialen J L echt erscheinen. Freilich habe ich nie eine so derbe und rauhe (dabei sehr tüchtige) Malerei von Livens gesehen. Da aber die neue Bestimmung (»Maes«) keineswegs überzeugt, tut man vorläufig gut, der Inschrift zu trauen. Nr. 65 (Davis, Newport) ist gewiß eine Fälschung, wie so viele Nachtbilder in der Weise Aart v. d. Neers. Von den beiden als »Isack v. Ostade« gezeigten Bildern war das eine (Nr. 71, William T. Blodgett) in Farbe und Vortrag matt und unscharf, eher an Morland als an den Holländer erinnernd in der Gesamterscheinung, ohne Zweifel eine späte Nachahmung.

Die kleinen Flecken waren in dem strahlenden Gesamtbilde der Ausstellung, die sich in 4 Oberlichtsälen höchst stattlich entfaltete, kaum wahrnehmbar.

Rembrandt war glänzend vertreten, von den ihm gewidmeten Spezialausstellungen zu Amsterdam und London abgesehen, besser als auf irgendeiner früheren Ausstellung (auf der berühmten Manchester-Exhibition von 1857 waren unter 250 holländischen Gemälden nur 28 von Rembrandt zu sehen). Aber — sehr charakteristisch für Amerika — Rembrandt war einseitig vertreten, fast nur mit Bildnissen und bildnisartigen Einzelfiguren. Keine Kompositionen, keine Landschaften, nichts Religiöses. John G. Johnson, der auch sonst durch Universalität und kunsthistorisches Interesse unter den amerikanischen Sammlern hervorragt, brachte allein etwas Abwechslung in die Reihe — mit der Studie eines geschlachteten Ochsen (Nr. 87,

— datiert 1637) und der etwas älteren, in ein liegendes Oval komponierten Darstellung der Findung des Mosesknaben von zierlichem, fast an Fragonard erinnernden Märchenzauber, ein Bildchen, das sich aus Crozats Besitz bis in den Sir Robert Peels verfolgen läßt, also eine erlauchte Herkunft hat (Nr. 86).

Die Vorliebe für den früheren Porträtstil Rembrandts, die namentlich in Havemeyers Sammlung auffällt, ist auch in Amerika überwunden, wie die jüngsten Erwerbungen aus den Kann-Sammlungen zeigen. Gerade die Schöpfungen freien Stils aus den 50er und 60er Jahren, die aus den Kann-Sammlungen von Altmann und Mrs. Huntington erworben worden sind, wie das Paar, das ehemals beim Grafen d'Oultremont gewesen ist (Nr. 107 A, 107 B) triumphierten auf der Ausstellung. Und über alles hob sich das monumentale Selbstbildnis (Nr. 102), das Henry C. Frick aus der Sammlung des Earls of Ilchester kürzlich gekauft hat.

Unter den Hals-Porträts standen voran das Paar aus der Mniszech-Sammlung, das Pierpont Morgan jetzt besitzt — namentlich die Frau unübertrefflich in Charakteristik und Sicherheit des Vortrags — (Nr. 33, 34 — datiert 1643) und die liebenswürdige ältere Dame — von 1650 etwa, Nr. 40 — im Besitz des Metropolitan Museums (aus dem Marquand-Nachlaß). Die effektvolle Dame mit der Rose (Nr. 38, früher bei Gustave de Rothschild in Paris, das Gegenstück im Museum zu Antwerpen), das zur Widener-Sammlung gehört, kann ich nicht ebenso hoch stellen.

Unter den Genrestücken von Frans Hals erregte das größte Interesse das von B. Altmann aus der Cocret-Sammlung erworbene Vierfigurenbild (Nr. 22 A), bunt in der Färbung, noch etwas unausgeglichen im Vortrag (etwa von 1615). Die kürzlich vorgebrachte Idee, daß dieses Bild, dessen Komposition sich in einem Gemälde von Dirk Hals im Louvre wiederholt, eine Fälschung sei, bestätigte sich nicht. Nicht ausgestellt war ein zweites berühmtes Genrestück von Frans Hals, das B. Altmann aus der Pourtalès-Sammlung gekauft hat, der »Junker Ramp mit seiner Liebsten«.

Von Hobbema sieben Bilder, dabei mehrere große und reife Waldlandschaften, am schönsten wohl die sogen. Trevor-Landschaft aus P. Morgans Besitz (Nr. 51). Ruisdael, der mit zwölf Arbeiten vertreten war, also quantitativ nicht sehr reich, wenn man an das riesige Gesamtwerk dieses Meisters denkt, erschien gegen den im Handel höher geschätzten Rivalen, mit der Mannigfaltigkeit seiner Motive mehr schöpferisch und phantasievoll und in seiner besten hier ausgestellten Leistung dem »Kornfeld« aus der M. Kann-Galerie (Nr. 112 A, B. Altmann) auf einer Höhe, die Hobbema nur einmal, in der berühmten Allée der National Gallery, erstiegen hat.

Aelbert Cuyp scheint in Amerika nicht recht verstanden zu werden, kein Bild auf der Ausstellung, selbst Fricks weites, herb gestimmtes Seestück

mit dem zitrongelben Himmel (Nr. 8) nicht, bot die volle Pracht, die diesem Meister erreichbar ist. Kunsthistorisch interessante Ungewöhnlichkeiten, wie das Fruchtstück von Cuyp, das Johnson gehört (Nr. 16), boten im Sinne der Veranstaltung, die das Beste von den Hauptmeistern zu zeigen bestrebt war, für das Fehlende keinen Ersatz. Aelbert Cuyps Name stand elfmal im Kataloge.

Von Pieter de Hoogh, der bekanntlich nur kurze Zeit Schöpfungen hervorgebracht hat, die ihm einen Platz unter den Größten sichern, war von den sechs ausgestellten Bildern eines von unübertrefflicher Schönheit, vollendet in jedem Betracht, von glühender Farbigkeit kraftvoll im Helldunkel, gefällig komponiert und sorgfältig gezeichnet. Dies ist das berühmte Gesellschaftsbild aus der Secrétan-Galerie (1889 in Paris versteigert), dessen glückliche Besitzerin Mrs. Havemeyer ist (Nr. 53). Aus guter Zeit noch, aber in beträchtlichem Abstande von diesem Gemälde, ein kräftig gefärbtes Stück, ein enger Hof mit zwei Frauen (P. Morgan — nicht im Kataloge) und Wideners Bild (Nr. 54) Mutter mit Kind im Freien, ähnlich wie das eine der Peel-Bilder in der National Gallery, aber nicht tadellos erhalten.

Die sechs Werke vom Delftschen Vermeer (sieben sind jetzt in Amerika; nur das bei Mrs. Gardner fehlte) waren mit einer Ausnahme wohl bekannt und sind in der schönen Mappe, die Hofstede de Groot herausgegeben hat, publiziert. Neu nur die Dame mit der Laute, die Mrs. Huntington geliehen hatte (Nr. 135). Alle in dem freien Stile des Meisters und kühl gestimmt. Relativ schwer und warm, deshalb wohl früh entstanden, unter Rembrandts Einfluß: das schlafende Mädchen aus der R. Kannschen Galerie (Nr. 137 A) B. Altmann), ungewöhnlich auch durch den vergleichsweise großen Maßstab.

Terborch kam nicht recht zur Geltung, Jan Steen machte sich unerfreulich bemerkbar, da die anspruchsvollen Stücke, der Bauerntanz (Nr. 126, Widener, aus der Clinton Hope-Sammlung) arge Schwächen zeigt und das überladene Gesellschaftsbild (Nr. 127, Widener) recht geschmacklos ist.

Von Metsu war wenigstens ein Meisterstück ausgestellt, der viel bewunderte »Besuch bei der Wöchnerin«, aus der Sammlung R. Kann (Nr. 64, P. Morgan).

Die kleineren holländischen Meister waren sehr bescheiden vertreten. Dies lag nicht nur im Plane der Ausstellung, sondern auch im Charakter der amerikanischen Sammlungen. Man hat sich drüben nicht bemüht, besonders gute Leistungen der minder Berühmten aufzufinden. Um den Inhalt der Ausstellung ganz zu umschreiben, nenne ich die noch vertretenen Meister mit der Zahl der Bilder, die unter ihren Namen verzeichnet waren:

Berchem 1. — Beyeren 1. — F. Bol 1 — Jan v. d. Capelle 2. — Jan v. Goyen 3. — Dirk Hals 2. — v. d. Helst 2. — Jan v. d. Heyden 2. — Kalf 1. — Philipps Koning 1 — Judith Leyster 1. — N. Maes 2. — Aart v. d. Neer 3.

— Adr. v. Ostade 2. — Is. v. Ostade 2. — Paul Potter 2. — Salomon v. Ruysdael 4. — Adr. v. d. Velde 1. — Willem v. d. Velde 2. — Jan Verspronck 1. — de Vlieger 1. — Philipps Wouwerman 2.

Diese Zahlen sind um so lehrreicher, als die Struktur der Ausstellung im großen und ganzen der Struktur des amerikanischen Privatbesitzes entsprach.

Der von W. Valentiner verfaßte Katalog enthält als Einleitung eine höchst lesenswerte kunsthistorische Skizze über die holländische Malkunst.

Friedländer.

Erklärung

zu H. Th. Bosserts ·Aufsatz: »Über eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz« in Bd. XXXII, Heft 6 des Repertoriums.

Meine demnächst erscheinenden 75 italienischen Künstler-Novellen der Renaissance enthalten in den Anmerkungen einen längeren Hinweis auf eine alte deutsche Malernovelle in Versen, die sich mit Konrad Witz von Basel beschäftigt (dieselbe, die Herr H. Th. Bossert in Heft 6 des Repertoriums zum Abdruck gebracht hat). Lediglich, um nicht in den Verdacht der Brandschatzung des Bossertschen Aufsatzes zu geraten, lege ich Wert auf die Feststellung, daß ich den Zusammenhang dieser Novelle mit Konrad Witz schon vor ca. zwei Jahren herausgefunden und vor mehr als Jahresfrist meinem Freunde und Kollegen, Herrn Dr. Arthur Lindner in Breslau, davon Mitteilung gemacht habe. An eine besondere Publikation dieses und einiger anderer kleiner Funde dachte ich nicht, weil ich mit einem weit früheren Erscheinungstermin meiner Künslernovellen-Sammlung rechnete.

München. *Hanns Floerke.*

Tizians Bildnis des Dogen Niccolò Marcello in der Pinakothek des Vatikans.

Von **Detlev von Hadeln.**

Das Dogenbildnis der vatikanischen Pinakothek, das den Dogen Niccolò Marcello darstellen soll und lange Zeit für eine Arbeit Tizians angesehen wurde, ist in jüngster Zeit ein wenig in Mißkredit geraten. Von Crowe und Cavalcaselle, vom Cicerone, selbst von Morelli noch anerkannt verschwindet das Bildnis bei Berenson aus Tizians Oeuvre, und Giorgio Bernardini erklärt uns heute: »Non credo — come non ho mai creduto — che il ritratto di Doge che gli (a Tiziano) è assegnato sia opera del suo pennello. Anche Berenson e il Gronau non lo registrano fra le opere di Tiziano ... [1]).«

Was Gronau anlangt, so sagt dieser ausdrücklich in seinem Buch über Tizian, daß er keineswegs nur diejenigen Bilder für echt hält, die er besprochen und zum Schluß in einer Liste vereinigt hat. Berenson dagegen nimmt das Porträt tatsächlich dem Tizian und gibt es scheinbar Cariani. Scheinbar, denn er nennt unter Cariani eine »Bust of Doge« im Vatikan, womit doch wohl nur unsere Halbfigur gemeint sein kann.

Nun kann ich mich aber gar nicht recht mit Berensons Cariani-Konstruktion befreunden. Es will mir scheinen, daß Berenson dieser recht bescheidenen Kraft zu gutes und zu verschiedenartiges zutraut. Bei den beiden Bildern der Galleria Borromeo in Mailand möchte ich mich Frizzoni anschließen, der hier Werke Palmas sieht; auch für eine Arbeit Palmas halte ich nach Ludwigs Vorgang den »Kreuztragenden Christus« im Wiener Hofmuseum, den Kruzifixus mit dem Stifter in der Galleria Lochis zu Bergamo dagegen, sowie das Brüderpaar im Louvre für Werke Bellinianos (so schon Gronau), die »Heilige Familie« in Oldenburg (Nr. 78) für ein spätes Werk Catenas. Das bedeutende Dreihalbfigurenbild ebendort ist geringstenfalls von Sebastiano. Die Adultera in Glasgow mag, wie Justi glaubt, Giorgione gehören. Bei unserem Dogenbildnis aber möchte ich an Tizians Urheberschaft festhalten.

Für die Identifizierung des dargestellten Dogen mit Niccolò Marcello (1473—74) berufen sich Crowe und Cavalcaselle auf eine Inschrift, die auf

---

[1]) Rassegna d'arte, IX, p. 119.

der Rückseite einer bei Gualandi in Bologna einstmals befindlichen Kopie zu lesen war und besagte, daß die Persönlichkeit durch ein von Emanuele Cicogna besessenes Relief bestimmt werde. Die Identifikation besteht zweifellos zu Recht wie ein Vergleich mit der Figur des Dogen an seinem Grabmal in S. Giovanni e Paolo (Pietro Lombardi zugeschrieben), noch mehr der Vergleich mit einer G. T. F. signierten Medaille lehrt [2]). Hier ist die Ähnlichkeit derartig, daß ich geradezu annehmen möchte, das Bildnis sei nach der Medaille gemalt worden.

Freilich befand sich auch zweifellos in der Reihe der Dogenbildnisse im Saale des Großen Rates dasjenige des Niccolò Marcello. Aber diese Bildnisse waren hoch oben unter der Decke angebracht, wo sie nicht leicht kopiert werden konnten. Die meisten Familien, aus denen ein Doge hervorgegangen war, sicherten sich wohl eine Wiederholung des von dem jeweiligen Ratsmaler für den Dogenpalast ausgeführten Bildnisses des Staatsoberhauptes noch zu dessen Lebzeiten. So hören wir aus einem Briefe des mantuanischen Gesandten Scalona an seinen Herrn, den Markgrafen Francesco Gonzaga, der um ein von Gentile Bellini gemaltes Bild des Dogen Agostino Barbarigo bat, daß dieser das Porträt bereits einem Neffen geschenkt hatte. Der Doge versprach, Gentile zu veranlassen, eine Wiederholung für den Markgrafen zu malen [3]). Das scheint auch geschehen zu sein. Denn Vasari [4]) sah in Mantua ein Bildnis des Dogen Barbarigo, das er allerdings mit einer ganzen Reihe anderer Porträts Bonsignori zuschreibt.

Während der kurzen Regierungszeit Niccolò Marcellos mag die Familie nicht dazu gekommen sein, sich das Dogenbildnis für ihren Besitz malen zu lassen, und als dann bei einem Marcello des 16. Jahrhunderts — denn Auffassung wie Technik des Bildnisses im Vatikan lassen über die Entstehung im 16. Jahrhundert keinen Zweifel aufkommen — der Wunsch rege wurde, ein Bildnis des zur höchsten staatlichen Würde gelangten Ahnherrn zu besitzen, mögen neben dem schwer zugänglichen Bild im Saale des Großen Rates nur Medaillen als ikonographische Vorlage zur Verfügung gestanden haben. Die Aufgabe war also keine ganz leichte.

Nun ist uns gerade die Nachricht erhalten, daß ein vorzüglicher venezianischer Porträtist des 16. Jahrhunderts den Versuch macht, ein Bildnis des Dogen Marcello zu malen, und dann von diesem Versuch absteht.

In Lottos Libro dei Conti [5]) findet sich unter dem 11. Juli 1542 folgender Eintrag: »die haver misser Joanne Marcello fiol de procolator

---

[2]) Vgl. Armand, Les médailleurs ital. I, p. 56 f. C. v. Fabriczy, Die Med. der ital. Ren. S. 36.

[3]) A. Luzio, Disegni topografici e pitture dei Bellini in Archivio stor. dell' arte I, p. 276

[4]) Le vite etc. Ed. Milanesi V, p. 300.

[5]) Le Gallerie nazionali italiane I, p. 159.

per parte del retrato del duce Marcello — L. 12.« Unter dem 12. September des gleichen Jahres folgt der Vermerk, daß Lotto dem Marcello die genannte Summe zurückerstattet habe, »per non posser servir de la ditta opera«.

Im Jahre 1542 hatte sich also Giovanni Marcello an Lotto gewandt, um ein Bild des Dogen Niccolò Marcello zu erhalten. Denn nur mit diesem kann der »duce« gemeint sein, da er der einzige der Familie ist, der diese Würde bekleidet hat. Lotto scheint die Arbeit begonnen zu haben, er erhielt eine Anzahlung, aber nach zwei Monaten gab er das Geld zurück und erklärte, die Arbeit nicht leisten zu können. Wer die liebenswürdige Gefälligkeit und Bescheidenheit, die aus dem Rechnungsbuch Lottos spricht, kennt, wird den Gedanken, daß er den Auftrag als zu unbedeutend ablehnte, ausschließen. Man kann nicht anders, als das »per non posser servir de la ditta opera« wörtlich nehmen. Lotto muß eingesehen haben, daß er die ihm gestellte Aufgabe nicht befriedigend lösen konnte.

Gewiß, die Tatsache, daß Lotto den Marcello abwies, beweist nicht, daß dieser sich nun an Tizian wandte. Aber sicherlich sagt die Notiz, daß Giovanni Marcello das Ahnenbild nicht von einem Dutzend-Künstler vom Kaliber Carianis gemalt haben wollte. Lotto stand damals in hohem Ansehen. Speziell als Porträtist konnte man ihn in jener Zeit nur unter Tizian stellen. Ist es nun nicht wahrscheinlicher, daß der Marcello, nachdem ihm Lotto erklärt, daß er sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlte, sich zu einem Künstler begab, der mehr vermochte als Lotto, zu Tizian, als zu einem, dessen Können geringer war als das Lottos?

Daß Tizian vor der gestellten Aufgabe nicht zurückgeschreckt wäre, darf man getrost behaupten. Aus dem Jahre 1530 liegt ein merkwürdiges Zeugnis vor, das er sich selbst ausstellt und das in diesem Zusammenhang zitiert werden muß.

Der Sekretär Karl V., Covos, hatte während des Aufenthalts des Kaisers in Bologna sein Herz an eine Dame aus dem Gefolge der Gräfin Pepoli mit Namen Cornelia verloren. Der sehr gewandte Herzog Federigo von Mantua glaubte aus dieser zarten Angelegenheit politischen Nutzen ziehen zu können, und beauftragte Tizian, für Covos die Dame Cornelia zu porträtieren.

Tizian begab sich also auf Veranlassung Federigos nach Bologna, fand aber dort das Fräulein nicht vor. Die Gräfin hatte die leidende junge Dame »a mutur aria« nach Nuvolara geschickt. Tizian schlug nun vor, nach Venedig zurückzukehren und dort das gewünschte Bild mit Hilfe eines Porträts der Cornelia von anderer Hand, das er sich vom Herzog ausbittet, zu malen. Auch hätten, schreibt er, die Damen der Gräfin ihm die Cornelia so gut beschrieben, daß er sich zutraue, das Fräulein so darzustellen, daß jeder, der sie kenne, glauben müsse, sie sei schon öfters von ihm porträtiert worden. Tizian schließt den Brief mit den Worten: »Falls Euere Exzellenz

an dem vollendeten Bildnis etwas auszusetzen haben sollte, so werde ich gern nach Nuvolara gehen, um Korrekturen vorzunehmen. Ich denke aber, es wird nicht nötig sein.«[6])

Später malte Tizian dann mit Hilfe eines älteren Bildnisses von anderer Hand die gealterte Isabella d'Este als junge Frau und die verstorbene Kaiserin Isabella, die er niemals gesehen hatte, wahrscheinlich nach einem flandrischen Vorbilde. Ein dem Dogenbildnis im Vatikan aber ganz analoge Leistung möchte das Porträt Franz I. von Frankreich im Louvre sein. Soweit wir wissen, ist Tizian niemals mit dem Könige zusammengetroffen, und die ikonographische Vorlage scheint, nach der — von unserem Dogenbildnis abgesehen — bei tizianischen Porträts ganz ungewöhnlichen Profilstellung des Kopfes zu urteilen, ebenfalls eine Medaille gewesen zu sein.

Die strenge Seitenansicht unseres Dogenbildnisses ist es offenbar gewesen, die Crowe und Cavalcaselle die Ansicht suggeriert hat, diese auf Grund der Malweise sicherlich nicht früh anzusetzende Arbeit wäre in der Jugendzeit Tizians, noch im Anschluß an Werke Giambellinos, entstanden. Die archaische Profilstellung des Kopfes nahmen sie scheinbar als Zeugnis, daß das Bild einer dem Quattrocento noch nahen Zeit entstamme, wobei sie ganz übersahen, daß mehrere Jahrzehnte, bevor Tizian zu malen begann, diese altertümliche Bildnisform in Venedig bereits aufgegeben worden war.

Venedig hatte allerdings sehr lange an der Profilstellung des Kopfes beim Bildnis festgehalten. Frühe venezianische Quattrocentoporträts besitzen wir allerdings so gut wie nicht. Aber ältere Autoren, vor allem Marcanton Michiel, liefern uns hier wertvolle Notizen. Michiel erwähnt mehrere Porträts Jacopo Bellinis mit dem ausdrücklichen Zusatz »in profilo« [7]). Nur diese Ansicht zeigte auch der Bildniskopf im Skizzenbuche Jacopos im Louvre. Während die Dreiviertelansicht, das sogenannte »un occhio e mezzo« mit Mantegnas Lodovico Mezzarota (Berlin), in Padua bereits für etwa 1458—60 nachweisbar ist, scheint erst Antonello diese Formel in Venedig eingeführt zu haben. Der große Erfolg des Messinesen zwang die venezianischen Maler, ihm auch hier zu folgen. Selbst die Medailleure

---

[6]) Der Brief Tizians an den Herzog Federigo ist veröffentlicht in Braghirollis Lettere inedite di alcuni illustri Italiani, Milano 1856, und in Crowe und Cavalcaselles Life and Works of Titian, I, p. 448 wieder abgedruckt worden. Doch übersetzen diese (p. 344) den wichtigen Passus des Briefes »Prima queste gentili madonne mi hanno tanto bene impresso delle sue (i. e. della Cornelia) fatezze, che ci ho ardire di farla di modo che ognuno che la conosca dirà che io l'abbia ritratto più volte« durchaus falsch mit »But the lady impressed me so much from the first with her beauty that I have the greatest desire to portray her, etc.« Die sinnentstellende Übertragung auch in der deutschen Ausgabe.

[7]) Notizie d'opere di disegni. Ed. Morelli, p. 15 und 18.

machten gelegentlich die neue Mode mit. So Sperandio bei seiner Medaille des Dogen Agostino Barbarigo.

Daß nun Tizian ohne zwingenden äußeren Grund auf die präantonelleske Formel zurückgegriffen habe, ist höchst unwahrscheinlich, da ihm nichts ferner lag als die Neigung zum Archaisieren. Dieser äußere Grund kann aber kein anderer gewesen sein, als daß die Vorlage nichts mehr als die Profilansicht zeigte, die darum nicht geeignet ist, einen Anhaltspunkt für eine Datierung zu liefern.

Restaurationen haben dem Bilde böse mitgespielt. Der graue Grund hat die Abstufung der Töne verloren. Er ist jetzt von einem trüben, bleiernen, monotonen Grau, das gerade der Figur zunächst ungeschickt, der Umrißlinie folgend, nachgestrichelt ist, wodurch der Kontur an Kraft verloren hat [8]). Höchst unangenehm ist mit einem kalten, süßlichen Hellkarmin, das dem der Lasuren Carianis ziemlich ähnlich ist, der warme Ton des tizianischen Inkarnats stellenweise retouchiert, so am Kopfe die Partie unter dem Auge, die Nasenspitze, der Mundwinkel, ferner der Handteller der ausgestreckten Rechten und an der Linken Zeige- und Mittelfinger. Besser erhalten ist der Brokatmantel und der Corno. Nur über der Stirn hat dieser eine stumpfe, leere Stelle.

Aber Werke großer Künstler haben etwas merkwürdig Unverwüstliches. Mögen sie auch noch so schlimm behandelt worden sein, man sieht ihnen doch noch immer die stolze Herkunft an. Trotz aller seiner Narben fesselt das Bild. Ich will mich vor jener Übertreibung hüten, in die leicht der verfällt, der einem Werke zu neuem Ansehen verhelfen möchte. Ganz gewiß ist das Dogenporträt kein Tizianwerk höchster Ordnung. Es war ja auch eine Art Gelegenheitsarbeit, die sich nicht schlankweg mit Bildnissen, bei denen die Dargestellten dem Meister wirklich gesessen haben, vergleichen läßt. Durch die bescheidene ikonographische Vorlage war Tizian in bezug auf die Form einigermaßen gebunden. Andererseits ist es gerade erstaunlich, wie stark die Vorstellungskraft Tizians war, daß er mit so bescheidener Vorlage und so bescheidenen formalen Mitteln ein Individuum zu rekonstruieren vermochte. Er hat hier keinen Kopf mit einer Dogenmütze, einen Brokatmantel und zwei Hände gemalt, sondern eine treffend charakterisierte Persönlichkeit, an deren Existenz man zu glauben gezwungen wird.

Nun zum Schluß nochmals zu der Notiz in Lottos Rechnungsbuch zurück. Wie schon gesagt, zwingt die Tatsache, daß Lotto dem Giovanni Marcello erklärte, er könne das gewünschte Ahnenbild nicht malen, nicht direkt zum Schlusse, Tizian hätte nun den Auftrag erhalten und ausgeführt.

[8]) An der Rückenlinie ist ein Pentimento zu beobachten, der in Schulterhöhe beginnend bis zum Rahmen herabläuft. Der Mantel war anfangs etwas bauschiger gezeichnet.

Es bestehen aber die beiden Fakten, daß im Jahre 1542 ein Marcello das Bildnis des Dogen aus seinem Hause gemalt haben wollte, und daß noch heute ein etwa in dieser Zeit entstandenes Bild des betreffenden Dogen existiert. Zumal es unwahrscheinlich ist, daß im 16. Jahrhundert mehrere Bildnisse dieses 1474 gestorbenen, damals sicherlich nur für die Familie noch denkwürdigen Staatsoberhauptes gemalt wurden, scheint es mir erlaubt, beide Fakten zu kombinieren. Ich habe nicht den Mut, zu behaupten, die Malweise des Bildes weise gerade auf das Jahr 1542. Aber sie weist gewiß dem Bilde seinen Platz nicht unter den Jugendwerken, sondern unter den Arbeiten der mittleren Zeit an. Die Malweise widerspricht nicht unserer Kombination.

Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei.

Von **Walter Bombe.**

(Fortsetzung.)

Genuino di ser Genuino alias Buccio P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1457, Prior im 6. Bim. 1460, Massaio im 1. Sem. 1461.

Niccolo di ser Nello. P. S.

Kämmerer vom 5. November 1459 bis Ende des Jahres an Stelle seines Bruders Monte, Prior im 6. Bim. 1468, Kämmerer im 2. Sem. 1469, am 15. Juni 1474 von neuem zum Kämmerer gewählt. Stirbt vor oder während der Amtszeit. An seiner Stelle wird sein Neffe Nello di ser Salvi Kämmerer.

Baldassarre di Bartolomeo P. S. A. *

Massaio im 2. Sem. 1460, Kämmerer im 2. Sem. 1461, Prior im 2. Bim. 1466, Kämmerer im 1. Sem. 1488.

Jacopo di Nanni P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1461.

Sculussus P. S.

Massaio im 1. und 2. Sem. 1463.

Iliarione di Cecco (?)

Kämmerer im 1. Sem. 1464 (Alion Cecchi).

Salve P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1464.

Alberto Doris P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1466, Prior im 4. Bim. 1467, Kämmerer im 1. Sem. 1471.

Jasone di Mariotto. *

Kämmerer im 1. Sem. 1468 an Stelle des Piergiovanni di Piergiovanni.

Pierjacopo di M° Baldassarre degli Ermanni P. S. A.*

Am 20. Februar 1446 in die Zunft aufgenommen und für P. S. A. in die Matrikel eingetragen.

Am 2. Sem. 1462 und im 2. Sem. 1468 Kämmerer. Für das 2. Sem. 1479 zum Kämmerer gewählt, doch tritt an seine Stelle Marco d'Antonio. Im 4. Trim. 1487 Prior.

Pierfrancesco di Andrea di Meo P. E., P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1446, Massaio im 2. Sem. 1454, Kämmerer im 1. Sem. 1456, Massaio im 2. Sem. 1457, Kämmerer im 1. Sem. 1459 (P. S.), im 1. Sem. 1467 (P. S.), Prior im 5. Bim. 1481 (P. S.).

Francesco di Giovanni di ser Rufino P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1462, Prior im 2. Bim. 1463, Massaio im 1. Sem. 1465, 2. Sem. 1465 und 1. Sem. 1466, Kämmerer im 2. Sem. 1470, Prior im 4. Bim. 1470, Kämmerer im 2. Sem. 1475, 2. Sem. 1481, Prior im 3. Bim. 1489, Kämmerer im 1. Sem. 1490, Prior im 3. Bim. 1494.

Mario di Antonio P. S. A. und P. S. *

Massaio im 2. Sem. 1462, Kämmerer im 2. Sem. 1466, 1. Sem. 1476, 2. Sem. 1479 (an Stelle des Pietro Jacopo degli Ermanni), 2. Sem. 1490, 1. Sem. 1499, 2. Sem. 1510 (an Stelle des Giovanni di Giovanni di Renzo P. S.).

Antonio di Angelo della Macinaria P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben: Antonio d'Agnielo de Meo de la Macenara.

Prior im 2. Bim. 1464, Kämmerer im 2. Sem. 1465 und 1. Sem. 1482, Prior im 4. Bim. 1483, Syndicus des Monte di Pietà 1486, Prior im 4. Trim. 1488 und im 3. Bim. 1491.

1522. Die XVI Augusti.

Antonii Angeli de Macinaria contra Affricum Marci Pelagalli de Perusia.

Arch. Giudiz. Proc. civ. IV Nr. 13.

Jacopo di Lorenzo Fabene P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingetragen.

Kämmerer im 2. Sem. 1467, Prior im 1. Bim. 1471. „Officialis custodie vom 1. Sept. bis Ende des Jahres 1471, „capitaneus comitatus" im 1. Sem. 1478, „officialis murorum" vom 1. Sept. 1481 bis Ende August 1482, „fancellus conservatorum monete comunis" im 2. Sem. 1482, Kämmerer im 2. Sem. 1483.

1479. Die IV Aprilis.

Jacobi Laurentii Fabbene P. S. A. de Perusia, nomine suo proprio et ut procuratoris Orlandi, Caruli et Per Johannis suorum fratrum carnalium et filiorum et heredum dicti Laurenti contra heredes quondam Luce Petri de Castro Panicalis comitatus Perusii.

Arch. Giudiz. Perugia Processus II Nr. 12.

Tommaso di ser Giovanni P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1472.

Lorenzo di Pietro (di Niccolo) P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1473 (Laurentius Petri), Prior im 5. Bim. 1484, Kämmerer im 1. Sem. 1487 (Lorenzo di Pietro di Niccolo), Prior im 5. Bim. 1490 (Laurentius Petri Anne).

Oddo di Tommaso Oddi P. S. S. *

In die Matrikel für P. S. S. eingetragen.

Kämmerer im 2. Sem. 1473, im 1. Sem. 1481, Prior im 3. Bim. 1484.

Jacopo di Segniola alias Caporale P. E. *

In die Matrikel für P. E. eingeschrieben, Bruder des Malers Bartolomeo Caporali. Heiratet am 13. November 1471 Maddalena di Giovanni di Costanzo und empfängt durch Rogito des Peruginer Notars Francesco di Giacomo eine Mitgift von 100 Fiorini. (Giorn. di Erud. art. II p. 308—309, Anm.)

Kämmerer im 1. Sem. 1474, Prior im 3. Bim. 1474, fertigt während seiner Amtszeit eine Miniatur in den Annali Decemvirali und firmiert sie mit den Versen:

„Non guardare a tal lavoro
Che Giapecho del Caporale magnifico Priore
El fe et no è costo denaio al notaro l'oro."

Er wird für das 1. Sem. 1478 zum Kämmerer gewählt, stirbt aber vor Antritt oder während der Amtszeit; an seiner Stelle wird sein Bruder Bartolomeo Kämmerer.

Tommaso di Mascio di Scarafone P. S. S. *

In die Matrikel für P. S. S. eingetragen.

Kämmerer im 1. Sem. 1475, 2. Sem. 1488, 2. Sem. 1491, Prior im 2. Bim. 1495, Kämmerer im 1. Sem. 1502, Prior im 2. Bim. 1505 und im 1. Bim. 1509, Kämmerer im 1. Sem. 1510, 2. Sem. 1512, 2. Sem. 1515 und 2. Sem. 1526.

Am 31. August 1473 erhält er vom Kloster S. Pietro zu Perugia eine Zahlung für 669 gemeinsam mit Ercolano di M° Benedetto gemalte Buchstaben; ebenso erhält er im Januar 1491 von dem genannten Kloster eine Teilzahlung für zwei Miniaturen im Breviarium des Chors.

Apologetico. Doc. S. Pietro Nr. 7.

Am 25. Oktober 1507 wird ihm aus der Peruginer Stadtkasse eine Zahlung von einem Dukaten angewiesen:

„quod miniavit in libro comunis nostri montem malbe et plura alia laboreria in decus et magnificentiam reparationis facte dicti montis pro dicto mag° comuni perusie." Ann. Xv. c. 88.

Das Blatt ist herausgeschnitten. Giorn. Erud. Art. II p. 308.

Antonio di Angelo di Meo P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1476.

Wahrscheinlich identisch mit Antonio di Angelo della Macinaria S. P. A. Mit dem Namen Meo in der Matrikel.

Antonio di Francesco P. S. S. *

Prior im 1. Bim. 1476.

Nicodemo di ser Salvi P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1477 an Stelle seines Bruders Nello.

Bartolomeo Caporali P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1478 an Stelle seines verstorbenen Bruders Jacopo.

Mariotto Ciocci alias il Boccio P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1478.

1484. Die III Novembris.

Mariocti Petri Boccie de Perusia P. S. P. contra Gorium Laurentii Petri Boccie de Perusia P. S. P.

Arch. Giudiz. Processus III Nr. 10.

1503. Die 27. Novembris.

Mariocti alias Becce, et Julii Antonii alias maffone de Villa Miraldoli, contra Theseum Nini procuratorem Giotti Lelli de ditto loco.

Arch. Giudiz. Processus III Nr. 25.

Mattia di Guglielmo P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1479, 2. Sem. 1482, Prior im 2. Bim. 1483, Kämmerer im 2. Sem. 1489, im 1. Sem. 1509 und im 1. Sem. 1514.

Niccolo Doris[32]) P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1480.

Piergiovanni di Bernabeo Coppa P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingetragen.

Kämmerer im 2. Sem. 1480 an Stelle des verstorbenen Costantino degli Arcipresbiteri, Kämmerer im 2. Sem. 1493, 1. Sem. 1511, 2. Sem. 1514.

Ambrogio di Vico di Bartolino P. S. S. *

In die Matrikel für P. S. S. eingeschrieben.

Kämmerer im 1. Sem. 1484, 1. Sem. 1493, Prior im 6. Bim. 1497, Kämmerer im 2. Sem. 1504. Hier die Korrektur: „Petrus Paulus frater surrogatus decreto locumtenentis."

Girolamo Clavelli P. E. *

Kämmerer im 2. Sem. 1485.

Onofrio di Gregorio di ser Onofrio P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1485, 2. Sem. 1487, Prior im 5. Bim. 1497, Kämmerer im 1. und 2. Sem. 1498, Prior im 6. Bim. 1502, Kämmerer im

[32]) Wahrscheinlich ein Bruder des Alberto Doris P. S. S.

2. Sem. 1503, Kämmerer im 2. Sem. 1511, Kämmerer im 1. Sem. 1516, Prior im 3. Trim. 1517.

Jacopo d' Antonio *

Kämmerer im 1. Sem. 1486 an Stelle des Nello di ser Salvi.

Nello di ser Salvi P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1474 an Stelle seines verstorbenen Bruders Niccolo di ser Nello. Für das 2. Sem. 1477 zum Kämmerer gewählt; an seine Stelle tritt sein Bruder Nicodemo. Zum Kämmerer für das 1. Sem. 1486 gewählt; doch tritt an seine Stelle Jacopo d' Antonio.

Sebastiano di Marco di M° Boncambio Boncambi P. S. S. *

In der Matrikel der Miniatoren für P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1486 (P. E.), im 2. Sem. 1506 und bestätigt für das 1. Sem. 1507, Kämmerer im 2. Sem. 1516.

Girolamo di ser Giovanni P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1489, Prior im 4. Bim. 1491 und im 1. Bim. 1499.

Giovanni di ser Bartolo P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1490.

Diamante di Francesco P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1491.

Bino di Pietro P. S. P.

Kämmerer im Dezember 1492 an Stelle des Perniccolo di Perfrancesco di Bino.

Francesco di Angelo della Pia P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1492.

Pierniccolo di Pierfrancesco Bini P. S. P. *

Für das 2. Sem. 1492 zum Kämmerer gewählt; an seine Stelle trat Bino di Pietro.

Francesco di Antonio Bocca P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1494.

Pierantonio di Gasparre Panerii P. E. *

Kämmerer im 2. Sem. 1494 und im 1. Sem. 1500.

1497. Die XXIII octobris.

Per Antonii Gasparis, de Perusia et Alevise et Madalene sororum eius contra Nicolosam olim Galeocti (wegen der Erbschaft seines Vaters Guaspar de Perusio ex armigeris ducalibus).

Arch. Giudiz. Proc. civ. II Nr. 19.

Matteo di Pietro di Paolo Gnagni P. S. *

Kämmerer im 1. und 2. Sem. 1495.

Giovan Battista di Jacopo Fabene P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 2. Sem. 1496, Prior im 2. Bim. 1511, Kämmerer vom 1. März bis Ende Juni 1512, vom 1. Januar bis Ende März 1513, und im 1. Sem. 1515.

Gregorio di Lorenzo (di Pietro Boccia) P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1496, 1. Sem. 1508, 2. Sem. 1513, 2. Sem. 1521.

Francesco di Angelo Martini P. E. *

Prior im 1. Bim. 1497.

Mariotto di Matteo Ciaccoli P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1497.

Pietro di Maestro Meo di Pietro (da Mugnano) P. E. *

In die Matrikel für P. E. eingeschrieben.

Kämmerer im 2. Sem. 1497. Er wird in R° 13 c. 40 als calzolarius bezeichnet, später jedoch als Miniator. 2. Sem. 1502, 1. Sem. 1505, 2. Sem. 1507, Prior im 1. Bim. 1511, Kämmerer im 1. Sem. 1518 und 1521.

Sohn des Malers Bartolomeo di Pietro da Mugnano.

Marcantonio Gisberti P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1500.

Angelo di Antonio della Macinaria P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 1. Sem. 1495 und 2. Sem. 1501.

R. o. XIII c. 25, c. 65 t.

1513. Die XVIIII Julii.

Angeli de Macinaria contra Lucretiam Sfortie de Oddis.

Arch. Giudiz. Proc. civ. II Nr. 54.

Girolamo di Battista di Antonio P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1501.

Giuliano di Sante de' Paltoni P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1503 (Julianus Sanctis de Paltonibus).

1495. 14. martii.

Juliani Sanctis de Perusia P. S. P. contra Marcum Christophori alias de Minello et Julium filium dicti Marci de Perusia P. S. A.

Arch. Giudiz. Processus I Nr. 26.

Affrico di Marco P. S. A. *

Kämmerer im 1. Sem. 1504.

Pietro Paolo di Vico Bartolini P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1504 an Stelle seines Bruders Ambrogio.

Goro di Lorenzo Boccio P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1505.

Bernardino di Fioravante Scaramuccia P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1506.

Giovanni di Jacopo di Giovanni di Renzo P. S.

Am 15. Juni 1510 für das 2. Sem. zum Kämmerer gewählt; doch tritt Marco d'Antonio an seine Stelle.

Giovanni Clavelli Simpitii P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1513 und im 2. Sem. 1527.

Pannuzio di Battista di Meo di Cecco P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1517 und im 2. Sem. 1519.

Alessandro di Jacopo di Rosso P. E. *

Kämmerer im 2. Sem. 1508.

Camillo di Giulio Cesare degli Ermanni P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 1. Sem. 1520, Prior im 1. Trim. desselben Jahres, Kämmerer im 1. Sem. 1526.

Girolamo di Bartolomeo di ser Urbano P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1520.

Vincenzo di Angelo de' Bontempi P. S. S. *

Prior im 3. Trim. 1530.

Cesare di ser Giovanni di Tommaso P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1531.

Cesare di Brunoro di Angelo P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1501, 2. Sem. 1528, 1. Sem. 1534, 1539, 2. Sem. 1543, 1. Sem. 1552, 2. Sem. 1557, 1. und 2. Sem. 1565.

Marino di Jacopo Brunetti P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1527.

Ciancio (Vincenzo) di Francesco Piccione P. S. S.*

Kämmerer im 1. Sem. 1528.

Alessandro di Pergentile de Theis P. S. A. *

Prior im 3. Trim. 1528.

Benedetto di Gabriele Peri P. S. S. *

Prior im 4. Trim. 1528.

Girolamo di Tiberuzio P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1529.

Pietro di Francesco di Pietro Penci P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1529 (postea subrogatus).

Angelo di Tommaso de' Martellini P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1529.

Cherubino di Francesco de' Fumagioli P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1530 und im 2. Sem. 1532.

In der Matrikel für P. E. eingetragen.

Jacopo di Francesco Fioravanti P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1530.

Girolamo di Mariotto di Guido P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1536, 1. Sem. 1545, 1. Sem. 1549, 2. Sem. 1557, 1. Sem. 1560.

In der Matrikel für P. S. A.

Vincenzo di Pergentile de' Forlerii P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1537 und 1544.

Als Vincentio de Piergentile Frollieri in der Matrikel mit dem Zusatz: obiit 25 maii 1535 (?).

Alessandro di Cherubino di Jacopo P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1537, 1549, 1556, 1559, 1. Sem. 1564, 2. Sem. 1570, 1571, 1576, 1577, 1581.

Cesare di Cristoforo di Maestro Michele P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1538.

Bernardino di Bernardino Doris P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1558.

ANHANG.

Matteo di ser Cambio, Goldschmied und Miniaturist P. S.

Geburtsjahr unbekannt. In der Matrikel des Cambio 1377 erwähnt; am 24. Februar 1388 zum Kastellan von Rocca Contrada (heute Arcevia bei Fabriano) gewählt (Ann. Decemv. Perug. 1388 c. 20). Während des sechsten Bimesters 1394 Fideiussor für den Prior Costanzo di Nicoluccio, verpflichtet sich am 14. Oktober 1400, für den Magistrat von Perugia zwei silberne Teller zu fertigen. (Ann. Decemv. 1400 c. 143), bekleidet im 1. Sem. 1401 das Amt des Kämmerers der Goldschmiedezunft, im 3. Bim. 1403 das Amt des Priors, im 4. Bim. 1410 von neuem das Amt des Priors, ist im 1. Sem. 1412 Kämmerer der Goldschmiedezunft, im 3. Bim. 1414 Prior, und wird am 25. November 1414 von der „Universitas Ebreorum" in Perugia zum Stellvertreter vor Gericht ernannt[33]).

Arnaldo da Colonia, Miniaturist in Perugia.

Ser Arnaldo da Colonia habitatore al presente in Peroscia hebbe per vigore de una bollecta del sopradetto mons. lo Governatore data a di XIII de maggio 1426, per sua fatiga de la scriptura, miniatura et robricatura et per la carta pecorina per li ordenamenti de frate Bernardino, facti per sua contemplatione, Fior. 2, s. 40.

G. Mazzatinti in Rass. Bibl. dell' Arte Italiana Vol. III 1900 p. 70—71.

Missale für das Kloster Monteluce bei Perugia.

33) 1414, 25 novembris Universitas ebreorum civitatis perusie constituit suum procuratorem Mattheum Ser Cambii de Perusio. Rog. Nelli Nicolutii Prot. 1412—15 ad diem. Arch. Not. Perug.

1459. Die nona mensis februari. Actum Perusii in Ecclesia monasterii Sancte Marie Angelorum de Perusio Porte Sancti Petri ad parlatorium dicti monasterii existentis in dicta Ecclesia presentibus etc.

Reverendus pater et decretorum doctor dominus Uguccio Sotii de Perusio ac canonicus maioris Ecclesie perusine vice et nomine abbatesse, sororum, capituli et conventus et sororum capituli et conventus monasterii Sancte Marie Montis Lucidi de Perusio etc. dedit, tradidit atque consignavit religiose domine sorori Flore Jacobi de Perusio sorori dicti monasterii Sancte Marie de Monte Lucido ad presens commoranti in dicto monasterio Sancte Marie Angelorum unito et incorporato dicto monasterio Sancte Marie de Monte Lucido[34]) unum breviale cartarum pecudinarum sub assidibus ligato, coperto de rubeo stampato cum pectorella seu pectorilio de regitio smaltato et deaurato, immissa sub ligaculo siricis rubey sub coperta de panno lineo cum tribus literis descriptis in ipsa coperta de serico rubeo dicentibus A. D. P. Quod manuale sic incipit: Januarius. Annus habet menses duodecim septimanas LII et diem unum et sunt dies CCCLXV et finit »corpus eius in sepulcro suis manibus collocaverunt« cum miniis, figuris deauratis ornatis et figuratis et cum signaculis de sirico rubeo, viridi, giallo albo et azurro. Et in quo sunt descripte et miniate Sancto Francisco, el Crucifixo cum picturis gloriose Virginis Marie et Sancti Joannis pertinentem et spectantem iure proprietatis et dominii ad dictam dominam abatessam monasterii et conventus Sancte Marie de Monte Lucido valoris et comunis extimationis triginta florenorum auri vel circha in totum per tantum et donec ipsa visserit et steterit sub obedientia domine abatesse et monasterii Sancte Marie Montis Lucidi. Quod Breviale prefata soror Flora promisit et convenit prefato domino Ugiuccioni et mihi notario infrascripto ut publice persone presentibus, stipulantibus et recipientibus pro dicto monasterio Montis Lucidi uti et frui arbitrio boni viri ipso tempore durante et ipsum non alienare nec in alium trasferre absque voluntate dicte domine abbatesse et monasterii dicti monasterii Montis Lucidi sed potius conservare et manutenere pro ipso monasterio Montis Lucidi et dare operam quod post mortem ipsius dictum breviale restituetur et consignabitur dicte domine abatesse et sororibus Montis Lucidi pro qua sorore Flora et eius precibus et mandato soror Laurentia Cecchi vicaria dicti monasterii Sancte Marie Angelorum soror Elisabecta de nobilibus de Montemelino, soror Brocracia Ludovici de Capellis de Perusio, soror Apollonia Arcolani de Ballionibus, soror Baldina Nicolay de Perusio, que sunt plus quam due partes sororum dicti monasterii Sancte Marie Angelorum et faciunt et facere possunt capitulum dicti mona-

---

[34]) Papst Martin V. vereinigte durch eine Bulle vom 22. September 1429 die beiden Klöster.

sterii etc. promiserunt et convenerunt dicto domino Ugiuccioni quod dicta soror Flora fecerit, observabit, adimplebit omnia et singula ut supra etc.

Arch. Not. Perugia, Rog. Pietro di Lorenzo di Matteo prot.: 1456 1462, c. 62. Giorn. Ernd. Art. I p. 53—54 (Rossi).

Giovanni di Cola di Giorgio de'Cagnoni, Miniaturist aus Amatrice.

1474. IX Augusti.

»Processus Johannis Colae Georgii Cagnonibus de Amatrice miniatoris contra Bernardum de Capranica«, studente in Perugia, wegen Zahlung von 4 Dukaten, die der Künstler »pro realluminatura unius libri cartarum pecudinarum qui vocatur liber Digestorum veter« beanspruchte.

Perugia. Arch. Giudiz. Antico, Serie I Processi Civili XLII, 34.

Pietro da Perugia, Miniaturist.

1476. Die VI Januarii.

Magistro Petro pictori 35) pro miniis factis et positis in graduale noviter facto per dictam Fabricam per dictum magistrum confectis auro et figuris; libr. viginti tres, sol. septem.

Arch. della Fabbrica del Duomo di Orvieto. Libro de' Camerlenghi dal 1470 al 1478.

Breviar für S. Francesco del Monte bei Perugia.

1479. Die XXII Augusti.

Io frate Lorenzo da Peroscia guardiano de Sancto Francesco del Monte confesso e testifico avere auto e recevuto da donna Donata etc. uno brevario portatile de carta pecorina scripto a mano .... non novo per pregio de diece fiorine a ragione de 40 bol.

Arch. Giud. 1474. Jura diversa.

Missale »in lettera parigina« mit Miniaturen.

1480. XIV Februarii.

Don Gioliotto di Bartolomeo prete commendatario della chiesa di S. Polo della valle del Materno verkauft an Gaspare di Gnagnie di Riguccio da Perugia »uno missale in lettera parigina tutto miniato d'oro dal primo insino alla fine con istorie a tutte le soste e co lo crucifisso e con christo resuscitato in gloria da l' altra parte; con la coperta di velluto azzurro con li cartoni; per prezzo de fiorini 25 a bolog. 40 per fior.«

Perugia Arch. Giud. Antico. Serie III. Jura diversa.

Missale für das Kloster S. Girolamo zu Perugia.

1489. Adi XXVI di Magio.

Questo supradicto di el discreto homo Pier Francescho de Bndeto (!) da Perosa ha dato uno missale de carta pecorina ligato e stampato per lo

35) Milanesi glaubt, daß dieser Pietro identisch sei mit dem von Vasari in der Vita Agnolo Gaddis genannten, der die Bücher Pius' II. und Pius' III. miniierte.

Monastero de Sancto Jeronimo da Perosa el quale missale noy frate Helyo e frate Pietro portamo al dicto Convento et vole che stia li per elimosina el pro reparatione anime sue et domine Baptiste olim uxoris sue comme appare scrito ne la ultima carta del dicto missale scrito.

Frate Helia da Monto e frate Pietro dal Borgo. Arch. Giudiz. Jura diversa 1488—1490.

Alovigi Attavante.

1511. XXIII Martii.

Mag. ac generosus vir Alovisius Attavantes de Florentia abreviator apostolicus et ad presens Castellanus Arcis Civitatis Castellarum recepit pro dote Lucretie filie dicti Alosisii pro matrimonio contrahendo inter dictam Lucretiam et Thomam filium d. Luce? duc. 1000 de auro.

Rog. Joan. Thomae Jacobi Pauli Prot. 1506—1511 ad diem.

Dokumente über die Miniaturen in S. Pietro zu Perugia. Alvise da Napoli.

1526. M. Aloyse miniatore de dare a di 22 Maggio etc. f. 5 sold. 4 tanti hebbe el P. Priore da D. Prospero per darli a lui, li quali dette a fra Bertario, che li portasse a casa sua a Napoli, pag. 267.

1527. M. Aloyse da Napoli miniatore dee havere a di 15 Feb. etc. f. 25 sold. 20 tanti se li fanno boni per havere miniato doi libri et altre cosette fatte daccordo col P. Priore de tutto quello havesse facto nel monisterio per sino quando andò a Napoli, pag. 53—97 Gior. n. 80 pag. 2.

Et dee dare per saldo etc. f. 6 sold. 72 tante li se fanno boni per essere lui morto et non se trova de lui cosa alcuna.

1527. Et a di 14 Feb. etc. f. 9 sold. 68; 2 sold. 56 li furono dati in Napoli per farse le spese sino a qui a Perosa; f. 5 sold. 4 hebbe la sua donna in Napoli, et f. 2 sold. 8 per lui etc. a Fiorenza in oro macenato, pag. 53 Gior. n. 80 pag. 2 terg.

1527. 14 Feb. etc. f. 4 sold. 6 tante spese m. Aloyse miniatore per venire da Napoli in Perosa quando miniò li nostri libri, pag. 93 e Gior. n. 80 pag. 2 terg. Manari, Doc. e note n. 36. L'Apologetico Anno II fasc. 24, 1866, p. 534—535.

Giovanni di Giuliano Boccardi, Francesco di Giovanni und Lattanzio Perugino.

1517. Spese de cartoleria: et de dare a di 3 de dicembre sold. 96 sonno che tante spese mariocto per andare a Fiorenza per il miniatore per lui il cavallo cioè andela solo, pag. 190.

1517. M. Johanni dicto bocardino miniatore fiorentino dee dare per sino a di 3 de dicembre f. 20 sold. 16 che tante li mandò d. Ignazio per Mariotto da Monte Vibiano nostro garzone a Fiorenza et lo dicto Borcardino recevette li dicte denare dal p. D. Bartolomeo Fiorentino presente el dicto Mariotto in ducate dodece de oro large etc., pag. 241 e Gior. n. 79 pag. 93.

1518. Et deono dare per sino a di 8 di Gennaro 1518 f. sold. 96 sonno che tante spese el miniatore cum doj cavalcature et el garzone da Fiorenza persino a Peroscia per le spese, pag. 190.

Et deono dare per sino a di 19 di Gennaro f. 1 sold. 40 tante ebbe contante m. Joanne miniatore per una vetura menata da Fiorenza per el figliolo, ebbe da ser Ignatio pag. id.

Et deono dare f. 42 sold. 42 a m Joh. miniatore, pag. id.

1518. Et dee dare a di 27 Gennaro f. 6 sold. 72 tante ebbe contante etc. disse per mandare a Fiorenza: et a di 13 feb. sold. 84 per spendere al carnevale, et a di 20 feb. sold. 84 . . tante ebbe contante Ceccho suo figliolo etc. per sua comissione, pag. 241.

1518. M. Johanni dicto dee havere a di 2 de marzo 1518 f. 42 sold. 62 sonno tante che li se fanno boni per parte di miniatura del Salterio etc. pag. 241.

1518. M. Johanne decto contra a di 12 di Luglo f. 59 sold. 47 tante li se fanno boni per miniatura de doi parte del psalterio como appare in dee havere una scripta etc. suscripta dal d. m. Joanni, pag. e 255 Gior. n. 79 pag. 131.

Et dee dare a di 20 marzo f. 3 sold. 16 tante ebbe contanti Francesco suo figlolo per sua parola et commissione disse per pagare 150 pezi d' oro, pag. 255.

1518. Et de dare a di 17 Aprile f. 1 sold. 68 . . . per mandare a Fiorenza; et a di 19 Maggio f. 3 sold. 36 per andare etc. a la fiera a Foligno; et a di 28 Maggio f. 1 sold. 20 etc. hebbe contante Francesco suo figlolo: et a di 5 Giugno f. 1 sold. 68 disse volea per comperare oro per macenare; et a di 20 Jun. f. 20 sold. 16 hebbe etc. disse voleva mandare a Fiorenza per Francesco suo figlolo: et a di 10 Luglio f. 6 sold. 72 ebbe a Fiorenza: et a di dicto sold. 67 hebbe per ogne suo resto de miniatura de tre libre del Salterio d' acordo dicto mastro Johanni cum el P. D. Anselmo, pag. 255 Gior. n. 79 pag. 130.

1518. M. Johanni dicto bochardino contra dee havere f. 16 sold. 80 tante le si fanno boni per miniatura del dixit cum la cartha in scontro da cordo dicto m. Johanne cum el P. D. Anselmo, pag. 258 e Gior. n. 79 pag. 174 quem vide passim.

Lattanzio perugino.

1518. Spese de cartoleria deono dare a di 20 de Dicembre f. 1 sold. 68 che tante hebbe in contante Latantio pentore da D. Ignazio per certe minature haveva facte al P. D. Bisarione, pag. 292 e Gior. n. 79 pag. 157.

Manari, Doc. e note n. 31, L'Apologetico Anno II fasc. 23 1866 pag. 462.

Matteo da Terranuova und Francesco Fiorentino

1527. M. Mattheo da terranova miniatore de libri de contra de havere per la sacristia a di 30 de Gen. f. 46 sold. 8 Se li fanno boni persuo sallario de mesi 7 ha iminiato i graduali nostri novi a ragione de D. 45 et 300 pezi d'oro l'anno, in tuto sonno ducati 27 pag. 116.

Et dee havere a di 21 Luglio per la sacristia in questo a c. 148 f. 18 sold. 6 . . . per la miniatura per la quinta parte de li graduali pel saldo fatto col. P. Priore, pag. 116 Gior. n. 80 pag. 49.

1528. Sacrestia nostra de dare a di 30 de Gen. a. M. Matheo de Terranova meniatore f. 46 sold. 8 se li fanno boni pel suo sallario de mesi sette ha iminiati li nostri graduali novi a ragione de ducati 45 et 300 pezi de oro lanno, in tutto sono D. 27 pag. 88 e Giorn. n. 80 pag. 3.

1529. Et dee havere a di 16 de Genn. per la sacristia etc. f. 46 sold. 4 tanti li se fanno boni per havere miniato doj volumi di graduali Videl. la 3 e 4 parte, pag. 116.

1529. Et dee havere a di 6 de Marzo per la sacristia f. 28 sold. 72 tanti li se fa boni per havere miniato el psaltero de la Settimana Santa, pag. 116 e Gior. n. 80 pag. 64.

1528. Et a di 6 Marzo per la sacristia etc. f. 14 sold. 64 tante li se fa bone per la miniatura d'un libro per el Choro.

1528. Et dee dare a di 2 Luglio (1527) f. 2 sold. 70 tanti pago per lui Sinibaldo in purpurina et oro: a di 30 Gen. (1528) f. 2 sold. 42 per la monta de colori e pezi d' argento.

1528. Et de dare per sino a di ultimo de luglio a la stalla f. 1 sold. 80 sono per la vectura de uno nostro cavallo mandò lui a Siena a pigliar Ceccho Boccardino de Florenza a sol. 20 el giorno stette giorni nove infra andare e tornare.

1528. Et de dare a 5 Luglio f. 3 sold. 30 tante hebbe Francesco fiorentino suo compagno de sua commissione per comprare oro.

1529. E a di 6 Marzo f. 28 sold. 72 facto conto etc. del tucto el tempo ha servito al monasterio fino al di presente. In tutto hebbe f. 154,44 pag. 116 e Gior. n. 80 pag. 51.

Manari, Doc. e note n. 37. L'Apologetico Anno II fasc. 24 1866 pag. 536.

»Mariae Erwartung«, ein Bild Grünewalds.

Von **Konrad Lange.**

Keine neue Grünewald-Entdeckung, sondern nur die neue Deutung eines längst bekannten Bildes! Noch immer ist das Engelkonzert mit der betenden Frauenfigur auf dem Isenheimer Altar nicht erklärt, jenes rätselhafte Bild, das sich unmittelbar links von der Geburt Christi befindet [1]). Schon diese letztere entspricht nicht der üblichen Darstellung des Weihnachtswunders. Sonst sind bekanntlich bei der Geburt, genauer gesagt bei der Szene nach der Geburt des Herrn meistens noch die Engel hinzugefügt, die dem Neugeborenen ihre Verehrung bezeugen. Sie knien mit Maria zusammen vor dem auf der Erde liegenden Kinde. Dabei erscheint fast immer auch Joseph, manchmal noch die anbetenden Hirten. Hier fehlen alle diese Nebenfiguren. Nur Maria selbst ist dargestellt, sitzend, wie sie das Kind auf ihren Armen hält und zärtlich anblickt. Sie befindet sich in einem mauerumschlossenen Garten, dessen hölzernes Tor verriegelt ist. Das ist der bekannte hortus conclusus, in dessen »beschlossener Pforte« man das Symbol ihrer jungfräulichen Niederkunft erblickte.

Daß wir hier kein gewöhnliches Madonnenbild zu sehen haben, zeigen die Geräte zur Linken, ein Waschzuber, über den ein noch ungebrauchtes Handtuch gebreitet ist, ein Nachttopf und eine Wiege. Sie deuten in realistischer Weise an, welche häuslichen Verrichtungen demnächst folgen werden. Auch hier ist also, wie bei dem üblichen Anbetungsschema, ein Augenblick nach der Geburt dargestellt. Aber ein noch etwas früherer, denn Joseph fehlt. Er ist kurz vorher fortgegangen, um die beiden Hebammen zu holen. Doch deren bedarf es nicht, die Geburt geht auch ohne sie, rasch und schmerzlos, vonstatten. Wie der Nährvater mit den beiden weisen Frauen zurückkommt, ist das Kind schon da, und heller Glanz erfüllt den Raum. Hier finden wir aber nicht einmal die in den Apokryphen erwähnte Höhle bzw. Unterkunftshütte mit Ochs und Esel. Statt dessen entfaltet sich eine freie Landschaft im Hintergrunde.

---

[1]) Die beste Abbildung bietet jetzt die 19/20. Tafel des Atlasses von H. A. Schmid, die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Straßburg 1907, nach der unsere Abbildung angefertigt ist.

Diese Abweichungen von der Tradition erklären sich offenbar aus der Nachbarschaft des anderen Bildes. Da nämlich hier das Engelkonzert geschildert werden sollte, konnte Grünewald die Engel auf dem anstoßenden Bilde nicht noch einmal anbringen. Er mußte es vielmehr dem Beschauer überlassen, eine ideale Beziehung zwischen den Engeln links und der glücklichen Mutter rechts herzustellen. Und da er auf dem Engelkonzert — aus Gründen, die wir später kennen lernen werden — ein Gebäude anbringen wollte, mußte er in der Geburtsszene die Hütte weglassen und die Handlung ins Freie verlegen. Daraus ergab sich dann weiter, daß er auch den Lichtglanz, der den Raum erhellte, nicht darstellen konnte. Statt dessen brachte er zwei Glorien am Himmel an, eine, in der die Engel den Hirten erscheinen, und eine zweite, in der Gott Vater thront, von dem die Engel zur Erde niedersteigen und zu dem sie wieder hinaufschweben, wie bei der Jakobsleiter.

Schon hieraus sieht man, daß der Maler, dessen Selbständigkeit uns ja bekannt ist, auch in ikonographischer Beziehung eine gewisse Neigung hatte, sich von der Tradition zu entfernen, seine eigenen Wege zu gehen. Ob und inwieweit ihm das schon in dem Programm, das die Antoniter von Isenheim für ihren Hauptaltar aufstellten, vorgeschrieben war, können wir freilich nicht sagen.

Jedenfalls dürfen wir uns angesichts der von der Regel abweichenden Formulierung der Geburtsszene nicht wundern, daß auch das an dieselbe links anstoßende Bild in inhaltlicher Beziehung gewisse Schwierigkeiten bietet. Wir sehen eine sehr reiche, buntbemalte und teilweise vergoldete spätgotische Halle von jenen naturalistisch-barocken, das organische Bewegungsprinzip übertreibenden Formen, wie sie Grünewald liebte. In dieser Halle, die unverkennbar den Paradiesen gotischer Kirchen nachgebildet ist, haben sich singende und musizierende Engel versammelt. Sie sind in sehr mannigfaltiger Weise gestaltet: zwei halbwüchsige Burschen in langen Kleidern streichen eine Geige und eine Baßgeige, ein am ganzen Körper befiederter Cherub spielt die Viola di gamba, viele schwebende nackte Kinder singen und falten die Hände zum Gebet. Dieses Engelkonzert ist aber nicht die eigentliche Crux der Erklärer. Schwierigkeiten bereitet vielmehr die betende weibliche Gestalt, die unter der rechten Bogenöffnung der Halle kniet. Sie hat eine eigentümliche rote Krone auf dem Haupte, die aus Blumen und geschwungenen lanzettförmigen Blättern besteht, und über ihrem Haupte halten in einiger Entfernung zwei Engel eine goldene Krone, die in ihrer Form von der anderen ganz abweicht.

Für das Verständnis des Ganzen ist wichtig, daß dieses Bild kompositionell nicht in sich abgeschlossen ist. Denn sowohl die kniende Frau

als auch die Engel sind nach rechts gewendet. Ihr Blick fällt auf die benachbarte Gruppe der Mutter mit dem Kinde. Es scheint fast, als ob ihr Beten und Musizieren diesem gelte. So würde sich also das Fehlen der Engel auf der Hauptdarstellung gut erklären. Das Bild links mit den kleineren Figuren nimmt von dem bekannten Geburtsschema gewissermaßen die Idee der Anbetung auf, so daß für das Bild rechts nur die Schilderung des weltlichen Vorgangs zwischen Mutter und Kind bleibt. Jedenfalls besteht eine enge Verbindung zwischen beiden Bildern. Das war schon dadurch gegeben, daß die beiden Bilder keine besonderen Rahmen hatten, sondern beim Zuklappen der Flügel mit ihren inneren Kanten unmittelbar aneinanderstießen, so daß sie gewissermaßen eine einheitliche Malfläche bildeten. Wollte der Künstler diese zweigeteilte Malfläche nicht mit einer einheitlichen Komposition verzieren — wie er es z. B. bei der Kreuzigung getan hat —, so mußte er das Thema beider Darstellungen wenigstens so wählen, daß sie im engsten — sei es sachlichen, sei es zeitlichen — Zusammenhang miteinander standen.

Die enge Zusammengehörigkeit beider Bilder ist noch dadurch besonders deutlich gemacht, daß der Waschzuber aus der Geburtsszene in das Engelkonzert hinüberragt, so daß er, wenn beide Flügel aufgeklappt werden, in zwei Teile auseinandergeht. Und wenn man sagen kann, daß der grüne Vorhang über der betenden Figur beide Bilder voneinander trennt, gewissermaßen die Stelle des Rahmens vertritt, so verbindet er doch auch, da er zurückgezogen zu denken ist, beide Kompositionen miteinander.

Aus diesem eigentümlichen Verhältnis zwischen beiden Darstellungen, d. h. einerseits ihrer Zusammengehörigkeit, anderseits doch wieder ihrer Getrenntheit, erklären sich nun die ganz verschiedenen Deutungen, welche die Szene links erfahren hat, Deutungen, die entweder von der Annahme ausgehen, daß sie nur einen Teil der Geburtsszene bildet, oder, daß es sich um zwei ganz verschiedene Darstellungen handelt. Die Entscheidung hängt in erster Linie von der Auffassung der weiblichen Figur bei dem Engelkonzert ab.

Eine handschriftliche Beschreibung des Altars vom Jahre 1789, die sich in der Stadtbibliothek zu Kolmar befindet, sagt von dieser Gestalt, mit ihr werde der sitzenden Maria auf dem Bilde rechts »wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu erwarten habe, gezeigt«[2]. Dagegen würde nicht sprechen, was H. A. Schmid geltend macht, daß nämlich diese kleinere Gestalt die (rechts befindliche) Madonna oder das Christkind anbetet und weder die Herrlichkeit hinter ihr noch die in der Höhe bei Gott Vater

[2]) Vgl. Goutzwiller, Le musée de Colmar, 2. Aufl. 1867, S. 149, und Friedrich Niedermayer, Matthias Grünewald, Repert. f. Kunstw. VII, 142.

sieht [3]). Denn nicht auf ihr Verhalten, sondern auf das der großen Madonna kommt es bei der Frage der Vision an. Diese aber ist, wie Koegler richtig hervorgehoben hat, nicht im visionären Zustande dargestellt, was man doch nach der Sitte der damaligen Kunst voraussetzen müßte. Auch betont Koegler mit Recht, diese Vision sei nicht auf eine Textstelle gegründet, und eine frei erfundene Vision könne man in dieser Zeit unmöglich annehmen [4]).

Woltmann faßt beide Bilder zu einer Einheit zusammen und erkennt, da Maria nicht auf demselben Bilde zweimal dargestellt sein könne, in der knienden weiblichen Figur den Erzengel, der die Gebenedeite unter den Weibern preist [5]). Diese Deutung ist, soviel ich sehe, von Niemandem angenommen worden. Die Figur ist auch durch nichts, nicht einmal durch die Flügel, als Engel charakterisiert. Überdies hat Koegler ganz recht, wenn er sagt, daß die von zwei Engeln über dem Haupt der Betenden gehaltene Krone dem Erzengel nicht zukommt.

Fr. Xaver Kraus hat ferner Woltmann gegenüber mit Recht betont, daß die Figur eine Frau zu sein scheine. Er erkennt in ihr Maria, was in der Tat durch die Engel mit der Krone bewiesen wird. Solche Juxtapositionen kämen, meint er, vor. Aber er verfällt wieder in einen Irrtum, indem er sich die Deutung der Szene als Vision zu eigen macht. Übereinstimmend mit der Beschreibung vom Jahre 1789 sieht er in der Madonna rechts die heilige Jungfrau, wie sie in himmlischer Vision die ihr bestimmte Glorie anschaut [6]).

Baumgarten schließt sich dieser Erklärung an. Die weibliche Figur mit dem Engelorchester sei wohl als Vision zu denken, die der Madonna mit dem Kinde erscheint. »Sie sieht sich im Geist, wie sie als gekrönte Königin des Himmels an der Spitze der Himmlischen vor ihrem Sohne kniet. Was sie nur im Geiste sieht, läßt uns der Maler in Farben schauen. So ist der überirdische transzendente Glanz des Bildes wohl berechtigt: es soll visionär erscheinen ... der zur Seite geschobene Vorhang läßt die himmlische Vision in die Erscheinung treten« [7]). Aber dann hätte der krönende Sohn doch vor allem dargestellt werden müssen. Denn neben ihm sitzt oder vor ihm kniet — nach der allbekannten Auffassung —

3) Heinrich Alfred Schmid, Matthias Grünewald, Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums. Basel 1894. Sonderabdruck S. 79.

4) Hans Koegler, Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzerts. Repert. f. Kunstw. XXX, 1907, S. 316.

5) Alfred Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elsaß, 1876, S. 252.

6) Fr. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, II, S. 358.

7) Fritz Baumgarten, Matthias Grünewald als Meister des Isenheimer Altars. Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, V, 1904, S. 42 f. In einem Nachtrag nimmt übrigens Baumgarten die Schneidersche Erklärung an.

Maria und empfängt aus seinen Händen, nicht aus denen der Engel, die Krone. Und dann hat die Madonna zur Rechten ja, wie gesagt, tatsächlich gar keine Vision, sondern beschäftigt sich mit ganz irdischen Dingen. Eher könnte man annehmen, daß die Maria links eine Vision habe.

Bock will sich in seiner ersten Schrift über Grünewald nicht entscheiden. Er billigt zwar die Bedenken Schmids gegen die Deutung von Kraus und meint, man könne mit Woltmann an den Erzengel Gabriel denken, unter Hinweis auf die Propheten in der Architektur. Aber gleichzeitig erkennt er an, daß dazu wieder die Krone nicht passe, namentlich nicht die zweite, welche zwei schwebende Engel über ihr halten [8]).

Eine ganz neue Deutung hat kürzlich Fr. Schneider vorgeschlagen. Sie beruht auf der Annahme, daß Grünewald, wie auch sonst, bei diesem Bilde von mystischen Vorstellungen ausgegangen sei. Es ist sehr interessant, die Hinneigung zur Mystik in unserer neuesten Kunstkritik zu beobachten. Alle Augenblick begegnet man einer Deutung dieser Art. Wenn ein Maler das Licht besonders betont, oder wenn er gern Visionen malt, oder wenn er einen starken Gefühlsausdruck anstrebt, ist er Mystiker. Daß Grünewald dieser mystischen Liebhaberei zum Opfer fallen werde, war vorauszusehen. Der Neomystiker I. K. Huismans [9]) ist denn auch in dieser Beziehung vorangegangen, Schneider [10]), der auch sonst eine Neigung zu fein ausgesponnenen theologischen Deutungen besaß, hat sich ihm angeschlossen.

Beide geben zwar zu, daß die damaligen Künstler oft einfach die Programme der Theologen ausführten. Dennoch nimmt Schneider an, daß Grünewald »eine tiefere theologische Bildung gehabt, über einen wohlgefüllten Schulsack verfügt« habe. Er sei gewiß in Andachtsbüchern mystischer Richtung, wie Thomas a Kempis, beschlagen gewesen. Und nun werden allerlei mystische Züge in seine Bilder hineingedeutet. Die ohnmächtig in die Arme des Lieblingsjüngers sinkende Maria auf der Isenheimer Kreuzigung wird als »mystisches Stimmungsbild« bezeichnet. Die auffallenden Größenunterschiede der Figuren sollen auf mystisch-symbolische Grundlage zurückgehen, nämlich auf den Gedanken, daß die Kleineren auf Erden die Größeren im Himmelreich sein werden. Johannes der Täufer als Teilnehmer der Kreuzigung, mit der er ja eigentlich nichts zu tun hat, soll nur verständlich sein unter der Voraussetzung einer typologisch-mystischen Zusammenordnung. Das werde besonders durch das Vorhandensein des Lammes erhärtet, das einen Strahl seines Herzblutes in einen Kelch er-

---

[8]) Franz Bock, Die Werke des Matthias Grünewald, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 54. Heft, 1904, S. 171, Anm. 99.

[9]) Le Mois littéraire et pittoresque, Mars 1904. Trois Primitifs. Paris 1905.

[10]) Matthias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Allg. Zeitung, 1904, Nr. 234 und 235. Sonderausgabe Offenbach 1905.

gießt. Dabei wird allerdings auf das geistliche Schauspiel hingewiesen, in dem solche mehr symbolische als realistische Zusammenstellungen gang und gäbe seien. Gleichwohl heißt es, der Maler habe die Hinzufügung des Täufers aus dem Vorstellungskreise der Theologen und Mystiker entnommen. Kurz, Grünewald sei „in diese übersinnliche Welt völlig eingegangen und habe auch alle Töne der Mystik seelisch und künstlerisch schwingen lassen«.

Dagegen läßt sich gewiß manches einwenden. Man wird von einer Erklärung mystischen Inhalts fordern dürfen, daß sie sich auch wirklich auf das Vorhandensein spezifisch mystischer, nicht allgemein christlicher Anschauungen gründet. Das Lamm an sich ist noch nicht mystisch, es ist vielmehr einfach biblisch. Und wenn Johannes der Täufer, um das Ecce agnus dei zu illustrieren, ausdrucksvoll auf den Gekreuzigten hinweist, so ist auch da die Annahme eines mystischen Ausgangspunktes nicht notwendig. Die Verschiedenheit des Maßstabes der Figuren nun gar ist bei Grünewald so gewöhnlich und hängt, wo sie nicht bloßer Unachtsamkeit entstammt, gewiß so sehr mit rein künstlerischen Erwägungen zusammen, daß jede tiefere symbolische Beziehung aus dem Spiele bleiben sollte. Was speziell den Isenheimer Altar betrifft, so müßten doch zunächst einmal Beziehungen der Antoniter von Isenheim zur Mystik nachgewiesen werden, was bisher noch nicht einmal versucht worden ist. Und selbst wenn das gelingen sollte, so wäre damit doch noch nichts für den Gedanken- und Vorstellungskreis des Künstlers bewiesen, sondern nur wahrscheinlich gemacht, daß das ihm vorgeschriebene Programm mystische Elemente enthielt.

Durch das neu erwachte Interesse für die Mystik ist Schneider nun auch auf eine neue Deutung des Weihnachtsbildes geführt worden. Schon in der Zweiteilung der Darstellung findet er — man sieht nicht recht, warum — den Beweis, daß Grünewald dieselbe zu einer dogmatisch-mystischen gestempelt habe. Ihm sei dabei die Liturgie Führerin gewesen, indem er an der Hand der kirchlichen Tageszeiten eine Doppeldarstellung aufgebaut habe. Diese schildere das Diesseits und Jenseits, die Wirkung des Ratschlusses von der Menschwerdung auf die irdische und die himmlische Welt. »Es jubelt der Engel Heer, weil heute das ewige Heil dem Menschengeschlecht erschienen«, das sei das Grundmotiv, das diese beiden Bildtafeln durchziehe und sie zu einer dogmatisch-mystischen Einheit verbinde. Die weibliche Figur aber veranschauliche die Beziehungen zwischen der erlösten Menschheit und dem erlösenden Gottmenschen. Denn sie sei die erlöste Christenheit, die Auserwählte des hohen Liedes, die in der Sprache der Mystik mit anima fidelis bezeichnete christliche Seele, der Kollektivbegriff für die gläubige christliche Welt. Diese christliche Seele sei hier dem Chor der Seligen in vorausgreifender Weise angereiht, mit dem Unterschiede jedoch, daß ihre Erkenntnis von dem Geheimnis der Menschwerdung annoch

auf dem Glauben beruhe. Daher ihre anbetende, kniende Stellung, da sie noch auf Erden wallend aufzufassen sei. Grünewald drücke das Verhältnis der gläubigen Seele zu dem neugeborenen Weltheiland zunächst durch den bräutlichen Schmuck aus. Sodann ihre Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft des Diesseits durch ihre kniende Verehrung des Heilsgeheimnisses. Endlich ihr Verdienst und die Hoffnung auf himmlischen Lohn durch ihre zwiefache Krönung. Daneben könne man aber auch fragen, ob in dieser Figur etwa eine in jugendlichem Alter Verstorbene dargestellt sei, die entweder dem Künstler nahe gestanden habe, wie etwa ein geliebtes Kind, oder durch verwandtschaftliche Beziehungen mit den Stiftern des Bildes oder hervorragenden Wohltätern des Antoniter-Präzeptorats zu Isenheim verbunden gewesen sei. Die vorher entwickelte Deutung könne dabei unberührt bleiben, die anima fidelis wäre dann nur in einer bestimmten Persönlichkeit verkörpert, welche durch frühes Hinscheiden aus der irdischen Welt in das Reich der Engelschöre versetzt worden sei.

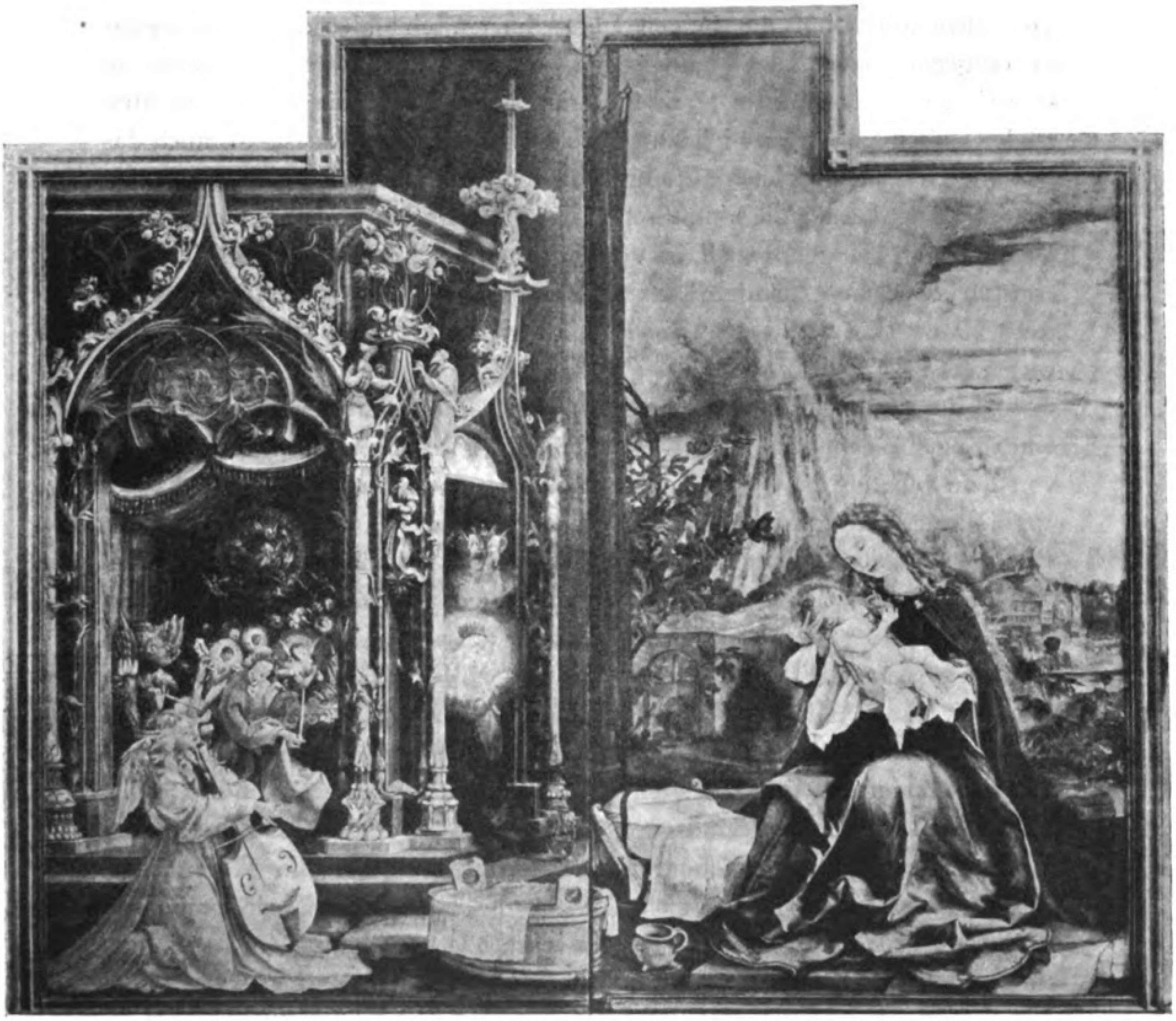
Während Bock sich in seiner zweiten Arbeit dieser Deutung anschließt [11]), hat Hans Koegler (a. a. O.) verschiedene sehr triftige Bedenken dagegen geltend gemacht. Er meint, so feine Erwägungen dürfe man auch bei einem gut beratenen Maler nicht voraussetzen. Überhaupt sei diese Personifikation kein treibender Bildgedanke. Wenn er außerdem gegen Schneider einwendet, die Figur knie nicht, sondern stehe, was übrigens schon Kraus und Schmid behauptet hatten, so kann ich ihm darin nicht beistimmen. Ihr Oberkörper ist zwar etwas lang, aber die Entfernung des Leibes vom Erdboden so gering, daß nur an eine Kniende gedacht werden kann.

Koegler möchte nun die Deutung der Szene im Weihnachtskreise suchen, meint aber, Grünewald habe, vielleicht als einziger, nicht die Legende, sondern den Mythus gemalt. Die beiden Teile des Bildes seien nämlich Illustrationen des doppelten Lobgesangs der Engel in der Geburtsnacht, des Gloria in excelsis und des Pax in terris. Das Bild zur Linken stelle die »widerbrachten«, d. h. erlösten Engelchöre (gloria in excelsis), dasjenige zur Rechten, dessen Hintergrund die Verkündigung der Engel an die Hirten in der Geburtsnacht zeige, die erlöste Menschheit (pax in terris) dar. Diese doppelte Erlösung spiele z. B. eine Rolle in dem 1476 in Basel erschienenen »Spiegel der menschlichen Behaltnisse« der schon wegen seiner Illustrationen dem Maler bekannt gewesen sein könne, und den er als nachdenklicher Mann gewiß gelesen habe. Da werde ausdrücklich gesagt, daß es sich bei der Verkündigung Mariae (also natürlich auch bei der Geburt Christi) um eine doppelte Erlösung handle, nämlich die

---

[11]) Franz Bock, Matthias Grünewald. Sonderabdruck aus Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte, 3. Bd., 1907, S. 192.

der gefallenen Engel und die der Menschen. An der Spitze der erlösten Engel aber stehe Maria, deren Empfang im Jenseits durch die Engelchöre bei Bruder Philipp dem Karthäuser ganz ähnlich, mit Harfen-, Geigen- und Lyrenklang gefeiert werde, wie wir es auf diesem Bilde sehen. Des-



M. Grünewald, Mariae Erwartung und Christi Geburt auf dem Isenheimer Altar in Kolmar.

halb sei auch das Wesen der Maria hier verfeinert, vergeistigt und verjüngt.

Ich kann mich dieser Deutung nicht anschließen. Erstens finde ich durchaus nicht, daß Maria hier besonders vergeistigt aussieht. Im Gegenteil, sie scheint mir sogar deutlich als Schwangere charakterisiert zu sein. Sodann hätte die Aufnahme der Maria durch die Engelchöre doch wohl in anderer deutlicherer Weise zur Anschauung gebracht werden müssen, als es hier geschehen ist, wo die gleiche Richtung ihrer Gestalt mit der

der Engel zeigt, daß sie eben nicht von ihnen empfangen wird, sondern bei sich zu Hause ist. Auch glaube ich, daß gegen diese Deutung dasselbe spricht, was Koegler gegen die Schneidersche Deutung einwendet. Sie setzt feine und keineswegs allgemein bekannte dogmatische Beziehungen voraus, deren Kenntnis man einem Künstler wie Grünewald kaum zutrauen kann. Vor allem aber sind die beiden Darstellungen einander doch keineswegs so entgegengesetzt, daß man sagen könnte, links wäre das Gloria in excelsis, rechts das Pax in terris illustriert. Die Engel, die auf dem rechten Bilde erscheinen, singen vielmehr sowohl das Gloria in excelsis als auch das Pax in terris, den doppelten Lobgesang der Weihnacht, und gerade auf dem rechten Bilde enthält die himmlische Vision im Hintergrunde besonders zahlreiche Engel, wie denn auch im Vordergrunde auf der Erde gerade nicht die erlösten Menschen, sondern der Erlöser selbst und seine Mutter dargestellt sind. Und wenn man die Engel des Konzerts mit denen der Vision vergleicht, so haben jene doch gewiß keinen himmlischeren Charakter als diese. Im Gegenteil, von dem linken Bilde hat man eher den Eindruck eines Engelbesuchs auf Erden, was ja auch die gotische Architektur bestätigt, von dem rechten dagegen den Eindruck des geöffneten Himmels bzw. der Verbindung von Himmel und Erde. Der Gegensatz, den Koegler beiden Bildern unterlegen möchte, scheint mir also in keiner Weise klar zum Ausdruck gebracht zu sein, ganz abgesehen davon, daß das Knien der Maria nach rechts, wie gesagt, der ganzen Deutung auf einen Empfang im Himmel gradezu widerspricht.

Ich glaube, auch hier ist wie überall die einfachste Deutung die beste. Daß die Szene innerhalb des Weihnachtskreises gesucht werden muß, haben Schneider und Koegler richtig erkannt. Das beweist schon die Stelle, an der sich die Szene befindet. Ein Bild, das in der Mitte zwischen der Verkündigung und der Geburt Christi steht, kann nur ein Weihnachtsereignis darstellen. Es fragt sich aber, ob die Szene dogmatisch-symbolisch gedeutet werden muß, wie es Koegler tut, oder ob man sie nicht einfach episch, d. h. als ein Ereignis oder einen Zustand der Maria deuten kann, der zeitlich zwischen die Verkündigung und die Geburt Christi fällt. Denn daß die kniende Figur nur Maria sein kann, wird wohl heutzutage niemand mehr bezweifeln. Bei keiner anderen Heiligen kommen meines Wissens die Engel vor, die eine Krone über ihrem Haupte halten. Und für die Personifikation der anima fidelis hat Schneider keine Analogie aus der damaligen Kunst beigebracht. Hier spielt wohl in seine Deutung die Erinnerung an die altchristlichen Oranten hinein, die aber als sepulkrale Darstellungen auf einem anderen Blatte stehen.

Man hat sich darüber gewundert, daß bei diesen Weihnachtsdarstellungen die drei Könige und die Hirten als Verehrer des Christkindes über-

gangen sind. Aber die Hirten erscheinen wenigstens im Hintergrunde auf der Geburtsszene, und die Anbetung der Könige sollte vielleicht ursprünglich in dem Tympanon über der knienden Maria dargestellt werden, ist aber später durch eine nicht ganz klare Anbetungsszene ersetzt worden. Jedenfalls kann man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit sagen, daß auch die fragliche Darstellung den Weihnachtsvorgängen angehören muß, daß ihre Deutung also unter den Ereignissen vor der Geburt Christi zu suchen ist.

Damit ist aber der Gedanke an die Krönung der Maria im Jenseits von vornherein ausgeschlossen, denn diese fällt zeitlich erst nach der Auferstehung Christi, die den rechten Flügel schmückt. Wenn die Verkündigung auf dem linken Flügel das erste, die Geburt Christi das dritte und die Auferstehung auf dem rechten Flügel das vierte Bild der Reihe ist, so kann das zweite Bild schon deshalb unmöglich eine Szene darstellen, die sich erst nach der Auferstehung ereignet hat. Der nächstliegende Gedanke ist jedenfalls, daß die Reihenfolge der vier Bilder von links nach rechts der zeitlichen Aufeinanderfolge der Szenen entspricht, das heißt, daß die fragliche Szene der Geburt unmittelbar voraufgeht.

Aus demselben Grunde ist auch die Deutung der fraglichen Szene als Anbetung des Neugeborenen ausgeschlossen. Man könnte nämlich annehmen, daß das Knien der Maria und das Musizieren der Engel sich gradezu auf das neugeborene Kind der andern Tafel bezöge, das heißt, daß sowohl die kniende Maria als auch die Engel das Kind auf der Geburtsszene anbeteten. Aber das geht nicht: Erstens weil die Anbetung durch die Engel in den apokryphen Evangelien erst auf die Geburtsszene folgt, die beiden Bilder also umgetauscht werden müßten, wenn die Reihenfolge gewahrt werden sollte. Zweitens, weil Maria dann unmöglich auf beiden Tafeln hätte dargestellt werden können, auf der einen das Kind in den Armen haltend und herzend, auf der andern dieses selbe Kind als Heiland anbetend; das Kind hätte notwendig links noch einmal, und zwar auf der Erde liegend, dargestellt werden müssen. Drittens paßt dazu das Geigen der Engel nicht, denn bei dieser Anbetungsszene sind die Engel immer kniend und betend dargestellt, höchstens fliegen einige in der Luft und singen das Gloria. Orchestermusik verträgt sich nicht mit einer Geburtsszene. Viertens widerspricht der verschiedene Maßstab der beiden Mariengestalten durchaus dieser Deutung. Durch ihn wird mehr als durch alles andere bewiesen, daß es sich um zwei verschiedene Szenen handelt, die zwar in enger Beziehung zueinander stehen, aber nicht Teile eines und desselben Vorganges sind.

Wir haben also einfach zu fragen, ob es eine Szene aus dem Leben der Maria gibt, die der Geburt Christi vorausgeht, aber der Verkündigung folgt, eine Szene, bei der die musizierenden Engel eine Rolle spielen und

die nach der Tradition als besonderes Ereignis oder besonderer Zustand geschildert werden konnte. Das ist nun tatsächlich der Fall. Es handelt sich nämlich um den Zustand der Maria kurz vor der Geburt Christi, um die Erwartung ihrer Niederkunft.

Daß damit in der Tat der Sinn der fraglichen Szene getroffen ist, ergibt sich abgesehen davon, daß sie links von der Verkündigung, rechts von der Geburt eingefaßt wird, schon daraus, daß Maria hier wie gesagt als Schwangere erscheint. Nur die unverhältnismäßige Ausdehnung ihres Leibes, die sich aus diesem Zustande erklärt, macht den Irrtum einiger Kunsthistoriker begreiflich, daß sie nicht knie, sondern stehe. Ob die Erwartung Mariae auch sonst in der Kunst vorkommt, kann ich im Augenblick nicht sagen. Mir ist keine Darstellung bekannt. Sollte dies das einzige Beispiel sein, so müßte man annehmen, daß Grünewald diese Szene nicht aus der bildlichen, sondern aus der schriftlichen Tradition hatte, bzw. daß die Antoniter in Isenheim, als sie dieselbe in das Altarprogramm aufnahmen, sich bei diesem Bilde durch eine schriftliche Quelle inspirieren ließen.

Nach den apokryphen Evangelien und den auf ihnen beruhenden Mariendichtungen des Mittelalters zerfällt das Leben der Maria vor der Geburt Christi in zwei Abschnitte, die durch die Verlobung mit Joseph voneinander getrennt sind. Vor der Verlobung lebt sie mit anderen Jungfrauen im Tempel, nach derselben zunächst drei Monate lang im Hause ihrer Mutter in Nazareth, während Joseph in Bethlehem seinem Zimmermannsberufe nachgeht, dann ebendort mit diesem zusammen.

Für beide Abschnitte ist charakteristisch der lebhafte Verkehr der Maria mit den Engeln und ihr häufiger visionärer Zustand. So heißt es z. B. in dem apokryphen Evangelium de nativitate Mariae von der Zeit vor der Verkündigung: Quotidie namque ab angelis frequentabatur, quotidie divina visione fruebatur, quae eam a malis omnibus custodiebat et bonis omnibus redundare faciebat [12]). Auf diese früheren Engelbesuche bezieht es sich auch, wenn bei der Erzählung der Verkündigung in Kap. VIII gesagt ist: Virgo autem, quae jam angelicos bene noverat vultus et lumen caeleste insuetum non habebat, neque angelica visione territa, neque luminis magnitudine stupefacta. Wäre also auf unserem Bilde Maria nicht schwanger dargestellt, und wäre dasselbe nicht rechts, sondern links von der Verkündigung angebracht, so würde ich keinen Augenblick anstehen, hier einen der Engelbesuche zu sehen, die in der Zeit, wo Maria im Tempel lebte, stattfanden. Jedenfalls kann ihr Knien und Beten sehr gut den visionären Zustand anzeigen und zu der Tafel

[12]) Evangelia apocrypha collegit Const. Tischendorf, 1876, Cap. VII, S. 117.

rechts in Beziehung gesetzt werden. Wenn sie auch nicht gerade zu der himmlischen Glorie emporblickt, so ist sie doch nach rechts gewendet, wo am Himmel ein Lumen caeleste, d. h. die Vision Gott Vaters mit den Engeln, erscheint. Die reiche, goldfarbig erstrahlende, gotische Architektur aber würde dann nichts anderes als den Tempel bedeuten, vielleicht mit besonderem Hinweis auf die goldene Pforte, an die jeder mittelalterliche Beschauer schon dadurch erinnert werden mußte, daß die jungfräuliche Geburt der Maria in dem Wunder von Joachim und Anna nachgebildet war.

Vor der knienden Maria steht eine venezianische gläserne Henkelkanne voll Weißwein, durch welche die Sonne hindurchscheint. Sie erinnert daran, daß Maria bei diesen täglichen Besuchen von den Engeln oder dem Engel gespeist wurde. So heißt es im Evangelium des Pseudomathäus (Kap. X, Tischendorf S. 71): Cotidie cum ea angelus domini loquitur, cotidie de manu angelica escam accepit. Und an der Stelle, wo die Priester und ihre Verwandten ihr Vorwürfe wegen ihrer Schwangerschaft machen (Kap. XII, Tischendorf S. 73): »Confitere sacerdotibus peccatum tuum, quae eras sicut columba in templo dei et accipiebas cibum de manu angeli«. Darauf beziehen sich auch die Verse 770 ff. in dem Marienleben des Bruders Philipp des Karthäusers: die engel gotes von himelrîch / Marien zeigten ofte sich / staete ein engel zuo ir kam / von dem sî trôst und lêre nam / und rehtes lebens ir die wîse / gap und brâht ouch ir die spîse[13]). Übrigens ist es auch möglich, daß die Anbringung des Glasgefäßes sich auf den damals gebräuchlichen Vergleich der jungfräulichen Mutter mit dem Glasgefäß bezieht, durch das die Sonne hindurchscheint, ohne es zu zerbrechen. So heißt es bei Philipp dem Karthäuser Vers 2037: wand als diu sunne durch daz glas / schînt, ez blîbet ungebrochen / alsô het Marîâ belochen / in ir lîp ir kindelîn / daz kom sam der sunnen schin / ûz dem glas von irem lîbe / ân aller slaht gebrest der wîbe /.

Dieselbe Dichtung enthält auch die Erklärung für die beiden Kronen. Die Blumenkrone, die Maria trägt, ist die Brautkrone, das Symbol der Keuschheit: Vers 672 ff: Marjâ was kiusch, Marjâ was reine /, Marjâ truoc die krône al eine / vor allen megdn mit großer tugent / in ir alter und ir jugent. / Die goldene Krone dagegen, die die Engel über ihrem Haupte halten, ist die, welche ihr im Jenseits zuteil werden soll. So sagt der Verkündigungsengel zu ihr, Vers 1578 ff.: vreuwe dich, Dâvîdes tochter schône, / der heilegen und der engel krône / diu wirt gegeben dir ze lône, / vreuwe dich, magt und vrouwe reine, / ûz erwelt hât dich el eine / got ze einer brût erkorn, / in saeleger zît würd der geborn. / der werlt solt du geben lieht / daz en mac

---

[13]) Erzählende Dichtungen des späteren Mittelalters, hrsg. u. erläutert von Felix Bobertag, in Kürschners Deutsch. Nationalliteratur 10. Bd., 1886, S. 28. Vgl. auch des Priesters Wernher Driu liet von der maget (Wien 1860) v. 1207 u. 1248.

erleschen niht. / du solt werden ein kerzenstal, / daz in die werlt liukt überal. / dô wirt ouch der engel schar / in dem himel ervüllet gar. Dachte Grünewald an diese Verse, als er den Oberkörper der Maria in hellem Lichtschein erstrahlen ließ?

Am meisten wird man aber an das Kolmarer Bild erinnert durch die Schilderung, die Maria auf das Ansinnen der Priester, sich zu verheiraten, von ihrem himmlischen Brautstande macht, Vers 936: sî sprach: ich hân einn man erkorn, / daz hoeher man noch nie geborn / worden ist ûf al der erden, / alsô edeln und alsô werden. / er ist künic unde hêrre, / von sînem lîp sag ich iu maere. / sin künicrîche ist sô gestalt, / dâ wirt nimmer niemen alt, / ... 960: dâ ist ewiges liehtes schîn, / schoener dan diu sunne sî / tûsend stunt und ouch der mâne, / der beider lieht ist man dâ âne. / mîn briutgom und der hêrre min, / der gît dem lande schoenen schîn. / 972: dâ ist staeter engel sanc / und ouch süezer harpfen klanc. / die engel und die sêlen singent, / die sêlen mit den engeln springent. / manger slahte seitenspil / dâ ist und süezes dônes vil, / lîren, harpfen und gîgen. / niemen mac da lobes geswîgen. / min briutgom vüert den reigen dâ, / die heilegen tanzent alle nâ ... Vers 994: dâ trinket man den kyperwin, / der schenke ist der briutgom mîn / ... Vers 1002: ouch sint in dem selben lande / schoene bluomen manger hande, / der bluomen art der ist alsô, / swer sî siht, der ist immer vrô. / balsamît und cynamône / des ist dâ vil zu einer krône / ...

Scheint es nicht geradezu, als ob Grünewald diese Verse vor Augen gehabt hätte, als er sein Bild komponierte? Die geigenden und lobsingenden Himmelsbewohner, die von dem Engel dargebrachte göttliche Speise, der Zyperwein, die beiden Kronen, deren eine aus Blumen besteht, das Licht und der Glanz, alles findet sich hier wieder. Und wenn man das Engelkonzert genauer ansieht, sind da nicht außer den größeren Engeln und den Cherubim auch kleine nackte Kinder dargestellt, die beten und lobsingen, und unter denen vielleicht die Seelen gemeint sind, die beim Bruder Philipp von den Engeln ausdrücklich unterschieden werden?

Es spricht wohl nur scheinbar gegen den Zusammenhang des Bildes mit dieser Dichtung, daß die zitierten Schilderungen sich genau genommen auf die Zeit beziehen, wo Maria noch im Tempel lebte. Denn der göttliche Brautstand, den der Bruder Philipp in so poetischen Worten schildert, dauerte doch nach der Anschauung der Kirche auch nach ihrer Vermählung mit Joseph fort. Das lehren am deutlichsten die Worte des Karthäuserbruders Philipp, Vers 1528 ff., die sich auf die Zeit unmittelbar nach der Vermählung beziehen: dô Mariâ dâ heime was, / alles des sî phlac was daz: / die heilegen schrift sî gerne las, / ir gebetes ouch niht vergaz, / diu werc,

diu sî gelernet haete / in dem tempel, worht sî staete. / die sieben megde kiusch und reine, die mit ir wâren, alle gemeine / ouch lâsen, betten unde worhten / und lebten gar in gotes vohrten. / oft und dicke sî daz sâhen, / daz ze sant Marîen kâmen / die engel gotes von himelrîche / und reten mit ir schînbarlîche, / ouch trôsten unde lêrten sî / und stuonden ir mit triuwen bî.... Diese Schilderung steht allerdings unmittelbar vor der Erzählung von der Verkündigung. Aber Maria war damals schon als Vermählte, deren Ehe nur noch nicht vollzogen war, im Hause ihrer Mutter in Nazareth, und man sieht daraus, daß sich der Dichter die Engelbesuche auch noch außerhalb des Tempels fortgesetzt denkt. Genauer hätte es ja freilich der Schilderung der Apokryphen entsprochen, wenn Grünewald in der Gesellschaft der Maria die sieben (oder fünf) Jungfrauen dargestellt hätte, die ihr damals, zur Garantie ihrer dauernden Keuschheit, als Ehrendamen beigegeben waren, und mit denen sie tagsüber arbeitete, in der Nacht schlief. Aber dann hätte er auf die Engel verzichten müssen, und diese mochten ihn der poetisch-phantastischen Wirkung wegen mehr reizen. Wenn nun auch von Engelbesuchen nach der Verkündigung meistens nichts verlautet, so war doch der Gedanke, daß die Engel, an deren Verkehr Maria nun schon jahrelang gewöhnt war, sie auch während der Schwangerschaft besuchten, so naheliegend, daß man Grünewald die geringe Erfindung wohl zutrauen darf, die zu der Übertragung einer Vorstellung von einem etwas früheren Zeitpunkt auf einen etwas späteren notwendig war. Übrigens muß auch eine Tradition bestanden haben, wonach Maria kurz vor ihrer Niederkunft Besuche von den Engeln empfangen hat. Das geht aus Joh. Andr. Schmids Prolusiones Marianae (1733) hervor, der mit Berufung auf ältere Quellen folgendes Gebet der Jungfrau zitiert: O felix illa hora, in qua videbo te deum meum ex me natum, quando te meis bracchiis dulciter adstringam, ore meo deosculabor et lacte meo pascam? Man könnte diese Worte der betenden Maria unseres Bildes geradezu in den Mund legen und ihre Beziehung zu der Gruppe rechts durch die Annahme erklären, daß sie, die Schwangere, eben während des Gebetes die Vision hätte, die dem Bilde rechts entspricht. Und unmittelbar nach diesem Gebete heißt es: Asserunt ulterius, qui quidvis fingendi licentiam sibi sumunt, post preces prima vigilia noctis venisse de coelo lucem splendidissimam, quae solam virginem cooperuit et magnam multitudinem angelorum coelo descendisse et apud parturientem dulciter cecinisse.

Auffallend erscheint es freilich, daß der Maler Maria hier offenbar noch im Tempel lebend gedacht hat, wie man aus der reichen Durchbildung der Architektur entnehmen darf. Denn das Haus der Anna hätte er wohl kaum in so reichem Schmucke erglänzen lassen. Aber bei der notorischen Vorliebe Grünewalds für diese üppigen gotischen Architekturformen ist es doch

sehr begreiflich, daß er hier den Tempel — so wie er ihn sich dachte — nicht missen wollte, obwohl er chronologisch eigentlich nicht am Platze war, da Maria die Zeit ihrer Schwangerschaft nicht im Tempel verlebte. Es wäre wohl nicht methodisch, gerade bei einem Künstler wie Grünewald, der sich auch in dem Nachbarbilde, wie wir gesehen haben, bei der Schilderung der Lokalität gewisse Freiheiten erlaubte, eine pedantische Beobachtung der Zeiten und Orte vorauszusetzen.

Bei einem großen Wandelaltar, der durch wechselndes Auf- und Zuklappen der Flügel — je nach den Kirchenfesten — ein ganz verschiedenes Aussehen annehmen konnte, liegt es nahe, eine Beziehung der Darstellungen zu den Kirchenfesten anzunehmen. Zweifelhafte Deutungen einzelner Altarbilder können dadurch bestätigt werden, daß sie eine solche Beziehung ermöglichen. Daß sich die Verkündigung auf das Fest der Annuntiatio Beatae Mariae Virginis (25. März), die Geburtsszene auf das Weihnachtsfest, die Auferstehung auf das Osterfest bezieht, ist selbstverständlich. Es waren drei freudige Feste, an denen natürlich alle drei Bilder mit ihrem freudigen Inhalt gezeigt werden konnten. Aber auch das hier in Frage stehende Bild entspricht einem Kirchenfest, nämlich dem Fest der Erwartung Mariae, Expectatio B. M. V. Das ist zwar keines der großen und allgemeinen Marienfeste, aber doch ein Partikularfest, das möglicherweise in Isenheim von den Antonitern gefeiert wurde. Es war zuerst in der spanischen Kirche gebräuchlich und fiel auf den 18. Dezember. Ursprünglich war auf diesen Tag die Verkündigung gelegt worden, so daß die Schwangerschaft der Jungfrau nur sechs Tage gedauert hätte. Die römische Festordnung dagegen legte die Verkündigung entsprechend der natürlichen Ordnung der Dinge neun Monate vor die Geburt, d. h. auf den 25. März. Als dann die spanische Kirche sich der römischen Festordnung anschloß, behielt sie doch den 18. Dezember als Festtag bei, nur machte sie ihn zum Tage des Erwartungsfestes. Oder mit anderen Worten, die Woche vom 18. bis 24. Dezember wurde als die Erwartungswoche bezeichnet. Es ist mir nicht bekannt, ob das Fest damals auch in Deutschland gefeiert wurde. Wäre das der Fall gewesen, so würde jedes der vier gleichzeitig sichtbaren Bilder einem freudigen Kirchenfest entsprochen haben, und die engen kompositionellen Beziehungen der beiden mittleren Bilder zueinander würden sich durch die engen Beziehungen zwischen Erwartung und Erfüllung und durch die zeitliche Nähe der beiden Feste zur Genüge erklären. Handelt es sich doch eigentlich nur um zwei Stadien desselben Ereignisses. Damit wäre auch der Zusammenhang mit der Liturgie hergestellt, auf den man jetzt mit Recht so viel Wert legt.

Nun hätte Grünewald ja wohl die beiden Weihnachtsereignisse auch bloß auf Grund der Evangelien und Apokryphen schildern können. Wenn

aber besonders in unserem Bilde Züge vorkommen, die in diesen nicht vorgebildet sind, sich aber in einer späteren poetischen Quelle nachweisen lassen, die damals notorisch viel gelesen wurde, so ist es gewiß sehr wahrscheinlich, daß der Maler oder zum mindesten seine Auftraggeber, die Antoniter von Isenheim, diese Quelle auch wirklich gekannt und bei der Aufstellung des Programms benutzt haben.

Das Marienleben des Bruders Philipp des Karthäusers, dessen erste Fassung man nicht bestimmt datieren und lokalisieren kann, ist weitaus die schönste der mittelalterlichen Mariendichtungen, die sich erhalten hat, ein Werk, in dem die ganze rührende und naive Stimmung der mittelhochdeutschen religiösen Dichtung weiterlebt. Obwohl, wie man jetzt annimmt, im 14. Jahrhundert entstanden[14]), war das Werk doch noch im 15. Jahrhundert in den verschiedensten Teilen Deutschlands sehr bekannt. Das geht aus den zahlreichen mundartlich verschiedenen Handschriften aus dieser Zeit, die sich erhalten haben, hervor. Wer Beschreibungen daraus gelesen hat wie die von der körperlichen Erscheinung der Maria oder von den Freuden des Himmelreiches, der wird nicht daran zweifeln, daß gerade Maler durch diese reichen und anschaulichen Schilderungen mächtig gefesselt werden mußten. In der starken Betonung der Lichterscheinungen, in der Ausmalung gewisser landschaftlicher Züge, z. B. der Blumen, zeigt die Dichtung so viel Berührungspunkte mit Grünewalds Kunst, daß es wohl eine Art kongenialer Begabung war, was den Maler zu dem Werke des frommen Dichtermönchs hinzog. Auch sonst kann man manche Beziehungen zwischen beiden nachweisen. So läßt z. B. Grünewald die Verkündigung abweichend von der gewöhnlichen Sitte nicht in einem Gemache, sondern in dem Chor einer gotischen Kirche vor sich gehen. Beim Bruder Philipp aber heißt es Vers 517ff., wo von der Überbringung der kleinen Maria in den Tempel die Rede ist,: die priester und die Pharisê / heten in der alten ê / begunnen eines niuwen sites: / got erbuten si dâ mite / sînen dienst, der was alsus. / sî heten bî dem tempelhûs / gemachet hiuser mangerslaht / gelîch nâch eines chôres aht. / reine megt sî drin enphiengen, / die gotes dienst dar inne begiengen....

Vielleicht ist es für die Beurteilung Grünewalds wichtig, daß wir ihn nach der vorgeschlagenen Deutung nicht mehr als einen Illustrator dogmatisch-mystischer Theorien aufzufassen haben. Er war wohl nur ein einfacher gläubiger Kirchenmaler, der allerdings seine Apokryphen und die mittelalterliche religiöse Poesie kannte. Da er keine besonderen geistigen Anstrengungen zu machen brauchte, um einen entlegenen theologischen Inhalt zu bewältigen, konnte er seine ganze Kraft für die malerischen Probleme freibehalten, deren Lösung ihn unsterblich gemacht hat.

[14]) Vgl. Juvet in Braunes und Pauls Beiträgen z. Gesch. d. deutsch. Sprache u. Litt. 29. 128, der als Heimat des Dichters das nassauische Lahntal wahrscheinlich macht.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 3 a] Item in sant Künegund wochen [= 27. Februar — 5. März] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 100.

Item in sant Gregorii wochen [= 6.—12. März] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, die summa Macht ℔ 300.

Item in derselben wochen hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 14 karren fuder fulstein, ydes zu 4 dn., dem Merckel, des Swerczels eydem, Macht ℔ 1 dn. 26.

Item in vnsser lieben frawen wochen Anuncciacionis zu latein genannt [= 20.—26. März] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 36 karren fuder fulstein, ydes zu 4 dn., dem Michelen, des Swerczels eydem, Macht in summa ℔ 4 dn. 24.

Item in der wochen vor dem heiligen palmtag [= 27. März bis 2. April] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 4 fuder fulstein mit 2 pferden dem Fricz Pülln zum Galgenhoff, ydes zu 8 dn., 6 fuder auch mit 2 pferden dem Michelen, ydes auch zu 8 dn., Macht als in summa ℔ 2 dn. 20.

Item in der osterwochen [= 10.—16. April] hat hingeben stein Ewerhart Stegerwalt Fricz Pühel zu dem Galgenhoff 2 fuder fulstein, ydes zu 8 dn., Item dem Michelein 10 karren fuder, ydes zu 4 dn., mer 3 quader, ydes zu 4 dn., Item dem Stocker 1 fuder zu 12 dn., Item mer 3 quader, gerechnet fur 4 quader, ydes fur 4 dn., Macht ℔ 3 dn. 6.

Item in derselben wochen Küncz Lang vnd Johanns haben hingeben stein auf dem kirchoff dem Vlrich Reck, darfur hat er geben, Macht ℔ 2 dn. 6.

Item mer hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister, an Müncz, Macht ℔ 300.

Item in der nechsten wochen vor sant Walpurg[is] tag [24.—30. April] hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister, an Müncz, Macht ℔ 200.

Item mer haben hingeben Kuncz Lang vnd Johanns 8 quader, yden zu 12 dn., Item mer fur fulstein hat mir der Johanns geben 2 ℔ 20 dn., Macht ℔ 5 dn. 26.

Item Ewerhart Stegerwalt hat stein hingeben 2 fuder, ydes zu 8 dn., dem Friczen Pühel, Item 5 fuder, ydes zu 12 dn., dem Kuncz Walther, Item 3 quader, ydes zu 4 dn., dem Michelein, Macht ℔ 2 dn. 28.

Summa Macht 923 ℔ 16 [dn.].

Summa Summarum als einnemens von Walpurg[is] im 62. Jar piß auf Walpurgis im 63. Jar Macht als in summa

4202 ℔ 6 dn.

Blatt 3 b leer.

Blatt 4 a] In der wochen Floriani vnd Gothardi [= 2.—8. Mai] auß geben Anno domini MCCCC° LXII Jar.

Item hernach volget das auß geben noch der nechsten rechnung, die do gestympt ist auf sant Walpurg[is] tag (= 1. Mai) Anno domini M° CCCC° LXII Jar von des pawes wegen zu sant Laurenczen kirchen, das von wochen zu wochen hernach geschriben stet:

Czu dem ersten In der nechsten wochen noch Walpurgis [2.—8. Mai]

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen czalt 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31 dn. 25.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schrollen czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt.

Item 1 pfert hat man gehabt zu dem abrewmen [81]) 4 tag, yden tag 22 dn. Item eim Jungen, der mit dem pferd vnd karren gefaren ist, 4 tag, yden 3 dn. Item 1 tagloner 4 tag, yden 15 dn., Macht ℔ 16 dn. 4.

---

[81]) Über die Bedeutung des Wortes siehe oben Beilage II zur Einleitung.

Item mer geschankt den steinprecheren, do sie den herren des rats gehorsam thetten [82]), auch das sie den vndern [83]) helffen zu stünden aufladen vnd sust, warczu man ir darff, vnd in geben in summa, Macht ℔ 1.

Sust ausgeben.

Item 20 dn. vmb pappir meyster Hanßen in die hutten. Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir. Item 3 dn. vmb ein smirlagelen [84]) auf den Steynpruch. Item 24 dn. mir vmb pappir, darauf ich schreyb, Macht ℔ 1 dn. 26.

In sant Pangracij wochen [= 9.—15. Mai] ausgeben.

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen czalt 5 ℔. Item dem Jungen 6 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen, Hanns Francken vnd Fricz Hohenfelser, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt. Item aber 1 pfert gehabt zu dem abrewmen 5 tag, yden 22 dn. Item 1 Jungen, der mit dem pferd vnd karren gefaren ist, 5 tag, yden 3 dn. Item 1 tagloner 5 tag, yden 15 dn. Item dem Jüngen 6 dn. zu tringkgelt, Macht als in summa ℔ 20 dn. 15.

Summa der zweyer wochen Macht 109 ℔ 6 dn.

Blatt 4 b] In der wochen vor sant Vrbans tag [16. bis 22. Mai] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 6 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Vlrich 4 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schrollen 6 taglon zu 19 dn. Item 3 ge-

---

[82]) Über diese eidliche Verpflichtung der Steinbrecher oder Bergleute am Reuhelberg siehe Tucher, Baumeisterbuch a. a. O. S. 80. Sie hatten sich u. a. zu verpflichten, nur Steine von bestimmter, vorgeschriebener Größe zu brechen, sie nur in der Stadt an einem Mustermaß (»stab«) eichen zu lassen, dem Baumeister ein Vorkaufsrecht einzuräumen usf.

[83]) d. h. in der Bauhütte.

[84]) smirlagel ist ein Fäßchen mit Schmiere zum Einölen der Winden usw.

sellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 8.

In der crewcz wochen [= 23.—29. Mai] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langer vnd Hanns Francken, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item aber eim gesellen 4 taglon vnd ein halbs zu 17 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 11 dn. 19 h. 1.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder 15 fur, yde czalt zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item dem Prünner am Vischpach czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht als in summa ℔ 44 dn. 16.

Kalch käufft.

Item 8 sumer kalch, czalt ydes fur 2 ℔, dar von zu messen [86]) 8 dn.; an im allen gen herabe 5 dn., Macht ℔ 16 dn. 3.

Sast ausgeben.

Item 26 dn. vmb 1 scheffelen mit pech ader harcz; hat der Johanns käufft in die hütten. Item wer 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir auf den pergk, Macht 1 dn. 5.

Summa der zweyer wochen Macht 155 ℔ 28 dn. 1 haller.

Blatt 5 a] In der wochen vor pfingsten [= 30. Mai bis 5. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 3 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen vnd eim lawberhäwer [87]), ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu

---

85) Über den »sumer«, Sümmer, Simra, eigentlich ein Nürnberger Fruchtmaß, vgl. Schmeller-Fromann, Bayerisches Wörterbuch, 2. Ausg., Bd. II, Sp. 283.

86) Die Stadt besaß zwei dem Rate verpflichtete »Kalkmeßer«, an welche Gebühren für das »Meßen« des Kalks zu zahlen waren. Die Kirchenmeister bezogen wohl ihren Bedarf aus den städtischen Kalköfen zu Leinburg. Über diese vgl. Tuchers Baumeisterbuch S. 89.

87) Der die feineren, laubähnlichen Verzierungen (Krabben usw.) an Fenstern, Fialen, Wimpergen usw. ausführt. Sein Lohn war immer ein erhöhter.

20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 14.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 6 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon vnd 1 halbs zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 1. h. 1.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde zu 44 dn. Item dem furknecht 8 dn. zu tringkgelt, Macht ℔ 26 dn. 20.

Den Czymmerlewten.

Item Meyster Deocarus 6 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 6.

Kalch kaüfft.

Item 9 sumer 1 halbs 1 firtel kalch czalt zu 2 ℔, davon 10 dn. zu messen, Macht ℔ 19 dn. 25.

In der heiligen pfingst wochen [= 6.—12. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen vnd Kuncz Langen czalt quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden, Macht an Muncz in summa ℔ 14 dn. 8.

Item Meister Hannßen czalt 5 ℔. Item dem Jungen 3 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen 3 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 14.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 3 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 2 taglon zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 8.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 9 fur, yde fur 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 13 dn. 14.

Den Czymerlewten.

Item Meister Deocarus czalt 3 taglon zu 24 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 2 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 9 dn. 17.

Sust außgeben.

Item 8 dn. vmb smer. Item 4 dn. vmb wagens mir zu den karren vnd zu winten hynnen zu smiren, Macht als in summa dn. 12.

Summa der czweyer wochen Macht 183 ℔ 19 dn. 1 haller.

Blatt 5[b]] In sant Veyts wochen [= 13.—19. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 4 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item 1 lawberhawer 4 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 26 dn. 29

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 4 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 11 dn. 20.

Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 1 fur zu 44 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Den Czymmerlewten.

Meister Deocarus 4 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14. dn. 11.

Sust auß geben.

Item 1 newe scheyben gemacht zu dem kleynen kriglein [88]), darfur geben dn. 7.

Dem Seyler.

Item Meister Mertein Wernher, dem seyler, czalt ein groß seyl in den steinpruch, hett an der wage [89]) 200 ℔, ydes ℔ fur 5 dn. 1 haller. Item den knechten 10 dn. zu tringkgelt. Item 4 dn. dar von zu wegen, Macht ℔ 37 dn. 4.

In sant Johanns wochen des tewffers vnßers herren [20.—26. Juni] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Küncz Langen vnd 1 lawberhawer, ydem

[88]) kriec nach Lexer, Mhd. Handwörterbuch I, 1727: großes Hebegerät, Haspel, Winde. In der Bedeutung von Winde auch in Tuchers Baumeisterbuch. Obiges ist das Deminutiv.

[89]) d. h. der Stadtwage. Für das Wiegen des Seils war die gleich folgende Gebühr (4 dn.) zu zahlen.

5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Item 1 pferd genüczt 3 tag, yden 22 dn. Item 1 Jungen 3 tag, yden 3 dn., der mit dem pferd vnd karren gefaren ist. Item 2 dn. dem Jungen zu tringkgelt. Item ein czymmerman gehabt 1 tag, der Inn ein rinnen hat gemacht, im geben 24 dn., facit ℔ 19 dn. 11.

Stey[n]furer.

Item Merckel Reyder 13 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 19 dn. 10.

Den Czymmerleuten.

Item Meister Deocarus 5 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 8.

Holcz käufft.

Item 2 fuder holcz hat Meister Deocarus kaufft zu walczen, zu der wintten zu schiben, vnd in die hütten [zu] nützen zu den steyn, darfur geben 2 ℔ 18 dn. Item fur 1 hundert hölczener negel geben 8 dn. Item 1 ℔ 26 dn. geschenckt fur 4 firtell weinß meister vnd gesellen, do sie die wintten schuben, zu vertrincken, Macht als in summa ℔ 4 dn. 22.

Samma der zweyer wochen Macht 192 ℔ 24 dn.

Blatt 6ª] In sant Peters vnd Paüls wochen [= 27. Juni — 3. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Hannßen 5 ℔. Item dem Jungen 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen 2 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Meister Künradts knecht 2 taglon vnd 1 halben zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 25 dn. zu padgelt, Macht ℔ 26 dn. 29.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 4 taglon zu 19 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 11 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu vertringken, Macht ℔ 16 dn. 12.

Den czymmerlewten.

Item Meister Deocarus 2 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 17 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 15.

Negel kaüfft vnd zalt. Item 1000 pünnegel 90) genummen zu der Annan Cöplin, ye 100 zu 12 dn. vnd 1 haller. Item 200 genummen zu dem Peter Senßensmit, auch pünnegel, ydes 100 czalt zu 13 dn.; zu der wintten hat man sie genütczt vnd domit bedeckt, Macht als ℔ 5 dn. 1.

Sust außgeben.

Item 8 dn. vmb 1 ℔ smers in den steinpruch. Item 4 dn. fur kolen in die hutten, domit sie abreyßen. Item 2 dn. [den] gesellen vmb 1 Moß pirß, die do aber hulffen an der wintten schyben, Macht dn. 14.

Summa Macht 78 ℔ 11 dn.

Blatt 6ᵇ] In sant Kylians wochen [= 4.—10. Juli] auß geben.

Den Steynmetzen.

Item Meister Künradt von Regenspürg was hie zwüe wochen vnd etzliche tag, do Meister Hanns Pawer kranck vnd gestorben was; do gab ich im 20 ℔ von geheyß wegen Herren Hannßen Volkamer. Item Meister Hannßen Jungen czalt 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, der pey im auf der Mawer arbeit, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns [vnd] Heinczen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item mer czwen tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 12 dn. czweyen geschenckt fur 1 firtel weins, do sie anhüben zu setzen vnd auf den winten pawmen stigen vnd zu den scheiben besahen. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht als in summa ℔ 64 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 17 dn. Item mer 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 25.

---

90) Eiserne Nägel für Latten (bün; vgl. Schmeller-Fromann, Wörterbuch Bd. I, Spalte 246). Der Gegensatz ist »halb- oder spangennegel«, die um ein Drittel billiger sind.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 15 fur, yde zu 44 dn. Item dem furknecht 8 dn. zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, czalt ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 5 dn. 16.

Negel kaüfft.

Item 400 halpnegel czalt der Annan Köplin, ydes 100 fur 8 dn., genüczt auch zu dem dach auf die Wintin, Macht ℔ 1 dn. 2.

Sust auß geben.

Item 8 fuder sant, czalt ydes zu 4 dn. Item 5 dn. vmb 1 ℔ wagensmir zu den karren vnd zu der Winttenl Macht ℔ 1 dn. 7.

Summa Macht 111 ℔ 16 dn.

Blatt 7 a] In sant Margaretha wochen [= 11.—17. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Lang, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item mer 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 15 fur, yde czalt zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Sust auß geben.

Item 4 fuder sancz, czalt ydes fur 4 dn., Macht dn. 16.

In sant Maria magdalena wochen [= 18.—24. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Lang, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 17 dn.

Item mer 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 25.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder 7 fur, yde czalt zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 10 dn. 16.

Item mer 1 fuder czwickstein[91]) gefürt mit 3 pferden, darfur geben 1 ℔ 18 dn. Item aber mer 1 ander fuder, auch czwickstein, darfur czalt vnd geben 1 ℔ 15 dn., Macht als in summa ℔ 3 dn. 3.

Eyßen kaüft.

Item von Michel Probst ader Swob kaüfft 1 plech, gehort zu dem winttenpawm auf dem steinpruch; wüg an der wag 4 ℔ Minus 1 firdung, ydes ℔ czalt fur 3 dn. 1 haller, Macht ℔ 1.

Summa der czweyer wochen Macht 146 ℔ 12 dn.

Blatt 7 b] In sant Annan vnßer lieben frawen Muter wochen [= 25.—31. Juli] auß geben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas vnd Hanns Francken, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 ℔ 1 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 45 dn. 19.

Den Steynprecheren.

Item Peter Schroll 6 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt. Item man gabe Inn allen vrlawb[92]), Macht ℔ 20 dn. 7.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder 18 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt 15 fur, yde fur 44 dn., dem Andreas Volkamer, Pfleger in dem sichgraben. Item 8 dn. dem knecht zu vertringken, Macht ℔ 48 dn. 28.

Sant furer.

Item 8 fuder sancz, czalt ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 2.

---

[91]) Die Bedeutung bei Tucher, Baumeisterbuch a. a. O., Wörterbuch, unter zwickstein (kleine Steine, womit die Löcher im Pflaster »außgezwickt« werden) ist offenbar hier nicht passend. Eher wäre zu vergleichen der Ausdruck bei Schmeller, a. a. O. II, Sp. 1173: Eine Mauer verzwicken = sie mit eingefügten Stücken ausbessern.

[92]) d. h. sie wurden entlassen. An ihre Stelle traten die weiter unten genannten Steinprecher.

Sust ausgeben.

Item 2 ℔ wagensmir, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9.

Dem Smit.

Item Meister Vlrich, der stat sloßer, hat die thür angehangen mit alten panden auf dem kirchoff pey sant Künegund capeln [93]), darzu hocken vnd nagel gemacht vnd die sewl zu der Mawer gepunden, darfur zu lon 16 dn. Item mer ein scheiben gepüchst [94]) in den steinpruch, zu lon 1 ℔ 2 dn. Item mer gemacht 4 schlussell, 1 zu der ölltruhen, der (!) andern zu der tawffthür, den drytten zu der thür, do man get auf die grossen orgeln, den virden zu der snecken, da man gett auf die clein orgeln, yden czalt zu 6 dn., Macht ℔ 2 dn. 12.

In sant Oswalt wochen [= 1.—7. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt czalt 1 wochenlon, wenn er in der wochen hie was, vnd im geben 8 ℔. Item Seynem sün Mathes czalt 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 60 dn. 23.

Den Steynprecheren [95]).

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 19 dn. Item Steffan Enttel von Laüffenholcz, Hanns Paternoster von Werd, Heincz Paternoster von Nurenberg, seim sün, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckell Jorg von Lauffenholcz 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 10.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt Andreas Volkamer, pfleger in dem sichgraben, 12 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 40 dn. 4.

Santfurer.

Item 2 fuder sancz, ydes czalt zu 4 dn., Macht dn. 8.

---

93) Eine heute abgebrochene kleine Kapelle südlich der Lorenzer Kirche.

94) Das Wort vermag ich nicht sicher zu erklären. Bei Tucher kommt püchseeisernes Beschläge vor.

95) Es sind dies die neuen Leute an Stelle der Entlassenen (vgl. die vorausgehende Woche).

Sust außgeben.

Item 1 ℔ smer czalt zu 9 dn., zu den scheyben, Macht — dn. 9.

Summa der czweyer wochen Macht 237 ℔ 11 dn.

Blatt 8 a] In Sant Laurenczen wochen [= 8.—14. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt czalt 8 ℔. Item Seynem süne Mathes czalt 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht — ℔ 48 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halben zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht — ℔ 14 dn. 7 hl. 1.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht — ℔ 22 dn. 8.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein 2 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er ein pogstall [96]) gemacht hat zu eynem fenster, Macht — ℔ 1 dn. 13.

Plech vnd negel czalt zu eyner rinnen.

Item Meister Paulus Heß, dem flaschner pey sant Martha, czalt 5 ℔ vmb plech vnd fur lon, das er die rynnen gemacht hat vber sant Deocarus altar [97]). Item mer 15 dn. vmb 300 negel darzu genüczt, Macht — ℔ 5 dn. 15.

---

[96]) Das ist Bockgestell, hölzernes Gerüst beim Bau. Schmeller-Fromann II, Sp. 745.

[97]) Was es mit dieser »Rinne« über dem Deokarusaltar für eine Bewandtnis hat, läßt sich schwer sagen. Im April 1464 ist gleichfalls von der »neuen Rinne« oben über dem Altar die Rede, die man mit Pech aussgoß. Daß der (schon 1406 konsekrierte) Altar nach Vollendung des Chors seinen Platz daselbst (wahrscheinlich in einer der nördlichen Seitenkapellen) fand, wissen wir aus den Notizen über die Weihe des Chors und seiner Altäre (vgl. oben am Schlusse der Einleitung). Ob etwa an Vorkehrungen zum Schutze gegen die Bauarbeiten, bei welchen der Altar damals besonders gefährdet schien, zu denken ist? (Heute befindet sich der Altar nicht mehr an dieser Stelle der Kirche). In der Michaeliswoche 1462 wird auch ein »teffel vber s. Deocarusaltar« erwähnt, an welchem ein Zimmermann 4 Tage arbeitete. (Mit der Geschichte des Deocarusaltars, seiner Schnitzereien und Malereien haben sich neuerdings Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildhauerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh,, Straßburg, 1904, S. 77 ff. und

Walthawer czalt.

Item Peter von Vischpach, der stat walthauer, hab ich czalt 4 pretten, yden fur 40 dn. Item mer 8 rygel[98]), yden fur 20 dn., das hat man als auß der pewnt[99]) genummen. Item 12 dn. davon zu fure geben von der pewnt biß auf den kirchoff, Macht ℔ 11 dn. 2.

Item mer czalt dem Regenpogen fur 1 stentner[100]) 28 dn. Item fur 3 prückholczer, ydes fur 8 dn., genützt zu dem rüsten, Macht ℔ 1 dn. 22.

Pretter kaüfft.

Item 23 pretter kaüfft auf dem marckt vnd czalt ydes zu 13 dn., die waren thennen vnd hetten pey 20 schühen, Macht ℔ 9 dn. 29.

Summa Macht 115 ℔ 1 haller.

Blatt 8 b] In sant Sebolt wochen [= 15.—21. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt czalt 8 ℔. Item Seynem süne Mathes 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item Vlrich 5 taglon zu 22 dn. Item Meister Künradt knecht 3 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, facit ℔ 47 dn. 7.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 6 taglon zu 17 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert gehabt 1 tag, im geben 20 dn. Item 1 tagloner geben 1 tag 15 dn., wenn sie veyeren nicht sant Seboltțag au fdem steynpruch, Macht ℔ 17 dn. 11.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 3 fur, yde zu 44 dn., Macht ℔ 4 dn. 12.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 3 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 2 dn. 3.

Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg, 1908, S. 65 ff. eingehend beschäftigt.)

[98]) Vgl. oben die Anm. zu Beilage II der Einleitung.

[99]) Die Peunt ist der städtische Bauhof.

[100]) Ständer, Stender nach Schmeller-Fromann II, 768 ein dicker Pfahl oder Pflock. Unten heißt es einmal: stantner ader sewln.

Eyßen kaüfft.

Item czalt der Annan Köplin 5 werckschin [101]), yde zu 23 dn., die hat man genützt zu clammeren in die fenster aüßen in die winpron [102]) ader die lawber mit verpünden, Macht ℔ 3 dn. 25.

Sust außgeben.

Item 2 püschell stroees kaüfft, darfur geben vnd czalt, Macht dn. 5.

Summa Macht 75 ℔ 3 dn.

Blatt 9 a] In sant Bartholomeus wochen [= 22. bis 28. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer zalt 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 taglon[er], ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 9 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 13 dn. 14.

Holcz kaüfft.

Item dem Regenpogen czalt 7 prückhölzce[r], ydes zu 8 dn., die waren pey 30 schuhen lang, gehoren zu dem rusten, Macht ℔ 1 dn. 26.

Eyßen kaufft.

Item 1 schin dewhell [103]) der rosen (!) [104]) czalt dem

---

[101]) Zur weiteren Verarbeitung zubereitete, schmale Platten von Roheisen, vgl. Lexer II, 746 und III, 771

[102]) Das Wort, welches in dieser Form weder Schmeller noch Lexer kennen, dürfte wohl gleicher Bedeutung mit dem heute gebrauchten Wimperg (Windberg) sein.

[103]) schin ist eine dünne Lamelle von Holz oder hier Eisen, dewhel, deuchel, das aus dem Roheisen im Frischfeuer ausgeschmolzene Eisen. Schmeller-Fromann II, 425 und I, 498.

[104]) »Der rosen« vermag ich nicht sicher zu erklären. Vielleicht handelt es sich um ein Warenzeichen oder eine Fabrikmarke. Weiter unten (V, 5 a) kommt einmal »1 große dewhel schin (Eisen) der sichell« vor. Vielleicht war in die Eisenbarren, um die Herkunft bzw. Güte zu kennzeichnen, eine Rose oder Sichel gestempft. Tucher S. 98 unterscheidet das teuere »groß deuchel eisens« von dem billigeren »deuchel des klein eisens«, dann »stabeisen« und »löbnisch eisen« (aus Leoben?).

Peter Senßensmitt vntter den huttern [105]), genützt zu eynem großen nagel in die scheyben in den windenpawm, darfur geben 1 ℔ 12 dn. Item zu machelon darvon von dem großen nagel 1 ℔. Item 2 große pannt vmb den windenpawm gemacht vnd negel darzu geben zu lon 2 ℔ Meister Vlrichen, dem statschloßer, Macht ℔ 4 dn. 12.

Sant furer.

Item 3 fuder sant, czalt ydes zu 4 dn., Macht dn. 12.

Sust außgeben.

Item 1 ℔ wagensmir czalt, auf den steinprüch geschickt, Macht dn. 4 hl. 1.

Preter kaüfft.

Item 26 preter kaüfft auf dem marckt, ydes czalt zu 8 dn., die waren thennen, die hetten pey 18 schuhen, Macht ℔ 6 dn. 28.

Summa Macht 79 ℔ 17 dn. 1 haller.

Blatt 9 b] In sant Egidien wochen [= 29. August bis 4. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 5 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 14 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 24.

Holtz kaufft.

Item 1 fuder püchen stangen zu retteln [106]) vnd hebrigel gekaufft auf dem marckt, darfur geben, Macht ℔ 1 dn. 15.

Dem Smid.

Item Peter Smid pey sant Martha hat gespiczt in die hütten 3400 spiczen, ydes hündert fur 12 dn. Item 18 exczt

---

[105]) Straße in Nürnberg, heute Kaiserstraße.

[106]) Wohl zu Raidel (= Holz von der Dicke eines Prügels oder Knüttels) gehörig, Schmeller-Fromann II, 53. Hebrigel sind Hebstangen für die Steinmetzen und Steinbrecher.

gestehelt [107]), yde fur 12 dn. Item 14 klein klammeren, yde zu 4 dn. Item 2 große klammeren, yde zu 8 dn. Item 2 newe lange pintkellen [108]), fur yde 4 dn. Item 4 newe mesel [109]), fur yden 5 dn. Item 10 mesel gestehelt, fur yden 3 dn. Item 1 eychen prett beslagen mit czweyen eyßeren panten, zu lon 12 dn. Item 6 dn. dem knecht zu tringkgelt. Item mer hat er gespiczt auf den Steynpruch pey Peter Schrollen 1600 spiczen, ydes hundert czalt zu 12 dn. Item 2 hawen gespiczt, darfur 2 dn. zu lon. Item 2 perckeyßen [110]) gestehelt, fur 1 zu lon 12 dn. Item 5 eyßeren keyl gesweyst, zu lon 5 dn. Item 22 newe eyßeren keyl gemacht, zu lon von ydem 8 dn. Item pey Meyster Ewerhart Stegerwalt hat er gespiczt 600 spiczen, ydes fur 12 dn. Item 10 dn. fur ein pant an den winttenpawm auf dem steinpruch. Item 14 dn. fur negel, die er darzu gemacht hat. Also hab ich mit im abgerechent von sant Walpurg[is] wochen piß auf vnsser lieben frawen wochen gepurt, daczwischen waren 18 wochen, vnd macht als in summa 42 *lb* 7 dn., aber das ich im geben hab Macht *lb* 40 dn. 22.

Summa Macht 115 *lb* 12 dn.

Blatt 10a] In vnßer lieben frawen wochen gepürt [= 5.—11. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 4 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 8 dn. mer, der lawber gehawen hat. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 *lb* 4 dn. zu padgelt, Macht *lb* 33 dn. 16.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie veyeren nicht sant Künegund tag, Macht *lb* 13 dn. 11.

---

107) steheln = schärfen. Die Steinaxt, ein Werkzeug der Steinmetzen.

108) Maurerkelle?

109) = Meißel.

110) Nach Tucher, Wortverzeichnis, das Werkzeug, womit die »nuten« in dem Steinbruch gemacht werden.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 8 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12.

Pretter kaufft.

Item 74 pretter kaufft auf dem Marckt, ydes czalt zu 10 dn. Item mer 53 pretter, ydes czalt zu 8 dn.; ich must 7 dn. mer daruber geben, Macht als ℔ 39 dn. 1.

Sust außgeben.

Item 10 dn. vmb pappir dem balirer in die Hütten. Item 1 haller vmb past auf die Mawer. Item 9 dn. vmb 1 ℔ smer. Item mer 5 dn., 1 haller vmb 1 ℔ wagensmir, Macht dn. 25.

Eyßen kaüfft vnd den smid czalt.

Item 2 dewhel schin czalt der Annan Köplin, yde zu 36 dn.; das was derschrott[111]). Item darauß hat man gemacht 2 negel in die wintten in den Steynpruch, darvon zu lon hab ich geben zu lon Meister Vlr. Schinnagel 2 ℔ 4 dn. Item mer gemacht 2 große negel in die Wintten hinnen, Auch davon zu lon 2 ℔ 4 dn., Macht als ℔ 6 dn. 20.

Summa Macht 105 ℔ 13 dn.

Blatt 10b] In des heyligen crewcz wochen exaltacionis zu latein genant [= 13.—18. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 6 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Fricz Hohenfelser, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 53 dn. 25.

Item mer czalt Küncz Langen quatuor temporum gelt, im geben 1 gulden, Macht ℔ 7 dn. 6.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn alln 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 10.

Dem Steynfureren.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde fur 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt 1 ℔ von dem Winttenpawm hinaüß zu furen von der pewnt in den Steinprüch, Macht als ℔ 27 dn. 20.

Sust außgeben.

Item 12 dn. von eim karren zu machen, der was

[111]) Von »schroten« = in einzelne Stücke zerschneiden. Schmeller-Fromann II, 612.

zuprochen. Item 2 dn. vmb 4 lere salczscheiben, die hat genuczt der balirer. Item 1 dn. vmb leyme zu verkleyben oben in den winttenpawmen vnd daruber pech ader gehütt gossen, das der regen nicht schaden thüe, Macht dn. 15.

Summa Macht 106 ℔ 16 dn.

Blatt 11 a] In sant Matheus wochen [= 19.—25. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 3 tagloner, ydem 1 taglon zu 15 dn. Item 29 dn. Inn allen zu padgelt, als Macht ℔ 35 dn. 19.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Czymmerman.

Item Meister czymmer (!) Michell von Laüffenholcz czalt 2 taglon, ydes zu 24 dn. Item 1 ℔ 10 dn. geschenckt Meister vnd gesellen in dem steinpruch zu vertringken, das sie holffen den alten pawm abeheben vnd den newen aüfrichten vnd sust hulffen laden den wagen alle tag pey 4 wochen ader mer, Macht ℔ 2 dn. 28.

Die scheyben czalt dem Widerolt.

Item Meister Künradt Widerolt hat von der Kirchen czewge gegossen vnd gemacht ein große scheyben in den Winttenpawm hinnen, darzu hat man im geantwort 111 ℔; der gab er wider 2 ℔ pleẏes, das darvntter gewest ist. Item 10 ℔ abgerechent fur den abeganck, also pleybe noch 9 ℔ czewges verhanden, die liß man im, vnd ich hab im darvber geben zu lon 11 ℔ an Müntze, wenn die scheybe wüg 90 ℔; er fordert fur 1 ℔ 7 dn. zu lon. Item 6 dn. den gesellen, die die scheyben in den winttenpawmen prachten, Macht ℔ 11 dn. 6.

Summa Macht 86 ℔ 16 dn.

Blatt 11 b] Item in sant Michahelis wochen [= 26. September — 2. Oktober] außgeben:

Den Steynmetzen.

Item dem balirer czalt 2 taglon zu 22 dn. Item Kuncz

Langen 4 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item mer 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie veyeren nicht sant Otten tag auf dem steinpruch, Macht ℔ 13 dn. 11.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 12 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 17 dn. 26.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 4 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht das teffel vber sant Deocarus-altar vnd 1 rodwer [112]) und 1 dach vber den snecken vnd auch geholffen auf den thüren zu der glocken, Macht ℔ 2 dn. 23.

Item in sant Dyonisij wochen [= 3.—9. Oktober] außgeben:

Den Steynmetzen:

Item Küncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Fricz Hohenfelser 5 taglon zu 22 dn., wenn er hat lawber gehawen. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 49.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 19 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 10.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 26 dn. 20.

Sust außgeben.

Item der Wilhelm Schlußelfelder hat geben 5 karren fuder güts deckczewges, darvon hab ich geben zu furlon 10 dn. Item 4 dn. 1 haller fur 1 ℔ wagensmir, genüczt hinnen zu den karren vnd zu der wintten. Item 4 dn. fur 1 karren sancz, Macht dn. 18 h. 1.

Summa der czweyer wochen Macht 153 ℔ 16 dn. 1 haller.

[112]) Gewöhnlich radwer = Schubkarren.

(Fortsetzung folgt.)

Das Konhofer-Fenster in der Sankt-Lorenz-Kirche zu Nürnberg.

In dieser Zeitschrift [1]) wurde öfters von Albert Gümbel des Kün-hofer- oder besser Konhofer-Fensters Erwähnung getan, das sich im Chorumgang der Skt. Lorenzkirche zu Nürnberg befindet und durch eine Inschrift auf das Jahr 1452 datiert zu sein scheint. Es findet sich nämlich neben dem Bildnis des Stifters im untersten Querfeld die Inschrift: Nach christi gepurt MCCCCLII An sant Wilbolts tag verschid der erwirdig und hochgelert Herr Konrat Kunhofer Doctor all facultete thumprobst zu regespurg un pfarr hye zu sat loretze de Got gnedig sei, und aus dieser Inschrift glaubte man von jeher schließen zu müssen, daß die vorhandenen Glasmalereien in dem Todesjahr des Stifters eingesetzt wurden. Der eventuell auftauchende Einwand, daß der Chorbau von Skt. Lorenz in diesem Jahre noch nicht so fortgeschritten gewesen sei, um so umfangreichen Glasmalereien zur Aufnahme dienen zu können, ist nicht ohne weiteres stichhaltig und von Gümbel in seinem letzten Aufsatz (Repertorium XXXII, 2. Heft) schon zurückgewiesen, doch erheben sich andere Bedenken, die es zur Gewißheit machen, daß das Fenster einer späteren Periode angehört und daß infolgedessen der »Meister Conrat Maler« von Regensburg, den Gümbel einführen will, von vornherein außer jeden Zusammenhang mit dem Fenster zu setzen ist.

Konhofer starb am 7. Juli 1452 zu Regensburg, und seine Leiche wurde, wie wir aus einer alten Nürnberger Chronik [2]) wissen, mit großem Gepränge nach Nürnberg überführt und im neuen Chor begraben. Noch im 18. Jahrhundert war sein Grab im Chor neben dem Volkamer-Fenster zu sehen, weshalb uns auch in der Literatur die Inschrift des Grabmals überliefert ist, die in lateinischer Sprache genau dasselbe gibt, was auf Deutsch im Fenster steht. Diese Übereinstimmung ist auffallend und erklärt sich am ungezwungensten daraus, daß beide Inschriften nicht gleichzeitig angefertigt wurden, sondern die eine eine Übersetzung der andern ist, und zwar eher eine Übersetzung aus dem Lateinischen ins Deutsche als umgekehrt. Der Text der Inschrift paßt wohl für ein Grabmal, aber nicht für eine

[1]) Vgl. Bd. XXIX, S. 327 und XXX, S. 64 und XXXII, 2. Heft, S. 155 ff.

[2]) Waldau, Nürnbergisches Zion, 1733, S. 22.

Stiftung, außerdem hätte man wohl, wenn beide zur selben Zeit gefertigt worden wären, etwas mehr Mühe darauf verwandt, um eine andere Fassung zu finden.

Doch ist dem nicht allzu viel Bedeutung beizumessen, wichtiger ist es, daß der Stil der Glasmalereien im Konhofer-Fenster, wie aus der Abbildung wohl zur Genüge hervorgehen wird, ganz und gar nicht für das Jahr 1452 paßt. Schon die detaillierte Faltengebung im rechten Ärmel des hl. Lorenz und die vielen scharfen Knickungen in dem auf dem Boden aufliegenden Gewand beweisen, daß die Tafeln näher an das Ende des Jahrhunderts zu setzen sind. Ganz überzeugend ist aber der gut erhaltene Kopf des Heiligen. Scharf und klar sind alle Züge herausgearbeitet, der Schnitt des Mundes, die Zeichnung der Nasenflügel, die Formen des Auges. Ganz besonders die Haare mit den harten, mit äußerster Präzision wiedergegebenen korkzieherartigen Locken sind typisch für den Stil der achtziger oder neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, ebenso wie die ganze Haltung der Figur, die leichte Neigung des Kopfes und die Haltung der Arme. Die Modellierung mit Schwarzlot ist mit großem Geschick geschehen und verrät gutes Können und eine Sicherheit in der zeichnerischen Widergabe, wie sie für frühere Zeiten unmöglich ist. Auch die Anordnung der ganzen Szene, die Säule auf der Mauer im Hintergrund und nicht zuletzt der landschaftliche Ausblick sind typisch für die spätere Zeit. Die charakteristisch fränkische Architektur erinnert sofort an die Bilder der Wohlgemut-Schule, etwa an den Halleraltar in der hl. Kreuzkapelle, und auch in den figürlichen Details wird man sich des Gedenkens an Wohlgemut nicht entschlagen können. Die rundliche Form des Kopfes kommt öfters auf den Werken seiner Schule vor, die trockene Modellierung, dann die Führung der Augenbrauen und der Nase und die Ausbildung des Haarkranzes. Besser vielleicht als an den Gemälden werden die Übereinstimmungen an den Holzschnitten deutlich, bei denen mit ähnlicher Sprödigkeit des Materials zu rechnen ist als bei den Glasgemälden. Der hl. Lorenz auf Blatt 121 der Schedelschen Weltchronik z. B. hat ziemlich viel Ähnlichkeit mit unserem Glasgemälde, die ganze Stellung der Arme ist gleich, die charakteristische Bildung der Hand, die Haltung des Daumens u. dergl. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß das Konhofer-Fenster erst in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Der Eintrag in dem Einlaufregister des Nürnberger Rates vom Jahre 1453, nach welchem der Rat der Stadt Regensburg den Rat von Nürnberg bittet: »Meister Conrat Maler zu der Arbeit zu St. Laurentzen-Chor zu verglasen zu fürdern« ist also für unser Fenster nicht von Bedeutung. Das Regensburger Testament Konhofers spricht wohl von dem Fenster, das zu seinem Gedächtnis zu errichten ist, aber nicht das in Nürnberg am 27. März 1452 erlassene. An eine Verglasung



Konhofer-Fenster in Sankt-Lorenz zu Nürnberg (Detail).

des Chorumgangs scheint man zu dieser Zeit noch nicht gedacht zu haben. Die zwei von Gümbel erwähnten Fenster, die in den fünfziger Jahren entstanden sind, befanden sich bezeichnenderweise außerhalb dieses Umgangs.

Leider hat sich von beiden fast nichts mehr erhalten. Von den 1454 für Berthold Tucher gefertigten Glasmalereien ist überhaupt nichts mehr zu sehen, und von dem Hirschvogelfenster vom Jahre 1456 sind nur noch spärliche Reste vorhanden. Sie befinden sich an der Vorderseite des Chors gegen das Schiff zu und sehen so altertümlich aus, daß sie auf den ersten Blick als grundverschieden von dem Konhofer-Fenster zu erkennen sind, während sie doch notwendig stilistisch mit einem nur vier Jahre vorher entstandenen Fenster übereinstimmen müßten. Sie sind in den architektonischen Details und im Figürlichen — soweit man das überhaupt noch erkennen kann — ganz anders und sehr viel primitiver, dagegen paßt das Konhofer-Fenster sehr gut zu den übrigen Verglasungen des Chors, die wohl in der Mehrzahl im Laufe der achtziger Jahre entstanden sind 3).

Das bekannteste von diesen Fenstern ist das von Peter Volkamer und seiner Familie gestiftete, das gewöhnlich auf das Jahr 1493, das Todesjahr des Stifters, datiert wird. Es wird wohl schon 1487 entstanden sein und ist eine ganz charakteristische und vielleicht die beste Verglasung in Deutschland aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Mit ihm hat das Konhofer-Fenster eine große stilistische und technische Verwandtschaft. Es zeigt eine ähnliche Vollendung in der Arbeit, eine gleich geschickte Modellierung mit Schwarzlot und dieselbe Vorliebe für Farbenzusammenstellungen von Rot und Grün. Es zeigt außerdem eine ähnlich geschickte, der besonderen Form der Fenster angepaßte Flächengliederung, so daß wir mit einiger Sicherheit annehmen können, daß es in derselben Werkstatt wie das Volkamer-Fenster entstanden ist. Auch das Knorr-Fenster in einer andern Chorkapelle, das von dem 1476 gestorbenen Plebanus von St. Lorenz, Petrus Knorr, gestiftet wurde, gehört in diese Gruppe, die anderen Fenster sind technisch etwas anders, wurden aber wohl um das Jahr 1480 gefertigt, so daß sich die gesamte Verglasung der Chorkapellen über einen Zeitraum von ungefähr 10 Jahren erstreckt und nicht, wie man früher annahm, in Abständen von 30 Jahren zustande kam. Dies entspricht auch viel mehr

3) Näheres darüber in J. Schinnerer, Die monumentale Glasmalerei der Spätgotik und Renaissance in Nürnberg. München 1908. — Ein neuerdings von Gümbel im Repertorium 1910, Heft 1 mitgeteilter Ratsverlaß scheint zu beweisen, daß das Kaiserfenster schon vor 1477 entstanden ist. Wenn in diesem Jahr von dem »venster unnsers Allergnädigsten Hern des Ro. Kaisers« die Rede ist, ist noch nicht notwendig anzunehmen, daß die heute vorhandenen, von Friedrich III. gestifteten Glasmalereien damals schon existiert haben. Wie früher in Skt. Sebald, so war auch hier offenbar das mittelste Fenster des Chors von vornherein für eine Stiftung des Kaisers reserviert, daraus erklärt sich die Bezeichnung. Die Darstellungen in dem Fenster stimmen stilistisch besonders deutlich mit den Werken der Wohlgemut-Schule überein, die man in die achtziger Jahre setzt.

den Beobachtungen, die wir an anderen Chorverglasungen machen können. Von besonderem Interesse sind die Glasmalereien im Chorumgang von St. Lorenz und speziell auch das Konhofer-Fenster durch ihre Beziehungen zu anderen Nürnberger Kunstwerken der Zeit, besonders zu den Arbeiten der Wohlgemut-Schule.

Das Konhofer-Fenster ist, abgesehen von modernen Restaurierungen und Beschädigungen im einzelnen, alsGanzes nicht schlecht erhalten, und mehr noch als der abgebildete hl. Laurentius zeigen die anderen Tafeln Übereinstimmungen mit den Nürnberger Tafelgemälden der Zeit, besonders eine Reihe von Glasgemälden in den oberen Reihen, die die merkwürdige Geschichte von der Gründung des fränkischen Wallfahrtsortes Vierzehnheiligen darstellen; die Figur des Klosterhirten von Klein-Langheim, die darauf vorkommt, könnte von Wohlgemut gezeichnet sein. Daher ist wohl mit einigem Recht anzunehmen, daß die Visierungen, wenigstens zu einzelnen Fenstern des Chorumganges, aus seiner Schule hervorgegangen sind, und daß wohl bei dieser Verglasung bereits das durchgeführt ist, was wir für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts sicher wissen: daß Glasmaler und Entwerfer verschiedene Persönlichkeiten sind. Noch Hans Pleydenwurff ist offenbar beides gewesen, der Großbetrieb, der nach seinem Tode einsetzte, beförderte zweifellos die Trennung. Das Konhofer-Fenster dem Hans Pleydenwurff zuzuschreiben, wie es Thode in seinem Buch über die Nürnberger Malerei tut, ist wohl auch nicht angängig. Es müßte dann noch vor 1472 entstanden sein, steht aber einerseits dem Volkamer-Fenster, andererseits den späteren Werken Wohlgemuts so nahe, daß es später zu datieren ist. Keinesfalls aber ist es schon in den fünfziger Jahren gefertigt. Es müßte dann doch in den allgemeinsten stilistischen Merkmalen dem Meister des Löffelholz-Altars oder dem Meister des Tucher-Altars nahestehen, und das ist positiv nicht der Fall. So interessant es wäre, durch ein Werk des Meisters Conrat neue Beziehungen zwischen Regensburger und Nürnberger Kunst herstellen zu können, so müssen wir doch das Konhofer-Fenster dabei aus dem Spiel lassen, höchstens die paar Fragmente des Hirschvogel-Fensters könnten dafür in Betracht kommen.

Leipzig. *Johannes Schinnerer.*

Die Madonna mit der Erbsenblüte.

Der vielumstrittenen Kölner Madonna wurde bekanntlich auch ihre Erbsenblüte streitig gemacht. Man taufte die Pflanze bald auf eine Bohnen-, bald auf eine Wickenblüte um. Kürzlich nun hat Killermann in der Zeitschrift f. chr. Kunst XXII, 10 in seinem Aufsatz »Die Blume der sog. Madonna mit der Wickenblüte« wieder die ursprüngliche Benennung als die richtige eingesetzt. Die Bohne wurde nach Killermann erst im 16. Jahrhundert in Deutschland eingeführt; die Erbse dagegen ist als Nutzpflanze von alters her bekannt, und zwar in verschiedenen Spielarten. Die Blüte, die die Kölner Madonna in der Hand hält, ist eine Gartenerbse; jene der Madonna im Germanischen Museum eine Ackererbse. Killermann nennt noch folgende Gemälde, auf denen sich Darstellungen von Erbsenblüten befinden: Madonna von Meister Wilhelm, Darmstadt; Gebetbuch König Renés II. von Lothringen (1473—1508), Paris, Nat.-Bibl. Lat. 10532, Umrahmung eines Madonnenbildes; Breviarium Grimani Venedig; niederländisches Gebetbuch, München, Nat.-Museum.

Es ist richtig, wie der Verf. meint, daß die Erbse in keiner Beziehung zu den apokryphen Marienlegenden steht. Irgendeine Bedeutung muß ihr aber doch zugrunde liegen; denn in zufälliger Wahl würde man sie wohl kaum des öfteren auf deutschen, niederländischen und französischen Madonnenbildern angebracht haben. Die Erbse war im altgermanischen Kult Thor heilig. Thor ist nach der Edda (Alwißmal) der Zwergüberlister. In der kölnischen Sage überlistet die neugierige Hausfrau die Heinzelmännchen, indem sie ihnen Erbsen streut, worauf sie die Flucht ergreifen. Vielleicht galt die Erbse als Schutzmittel gegen Alben und Dämonen. Die Erbse in der Hand der Madonna könnte somit den Sieg über die Mächte der Finsternis bedeuten; im selben Sinne wie man in der späteren Symbolik Maria auf das Haupt der Schlange oder des Drachen treten läßt [1]). Auf dem Nürnberger Bilde hält auch das Kind eine Erbsenblüte in der Hand. Die Symbolik ist hier ebenso zutreffend. Jesus, das Licht der Welt, als Sieger über die Finsternis. Es sei hier übrigens erwähnt, daß der ebenfalls

[1]) Die Schule von Köln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 89. Straßburg 1907.

dem Thor-Donar heilige Hirschkäfer, im Volke Donnergueg genannt, von dem Jesuskind übernommen wurde. Er findet sich auf Lochners Dombild und Dürers Anbetung von 1504 (Uffizien). Es ist bemerkenswert, daß wir ihm beidemal auf einer Anbetung der Könige begegnen. Ein Tier, das ebenfalls auf Bildern der Kindheit Christi vorkommt, ist die als Sonnensymbol bekannte Eidechse. Wahrscheinlich gehören Erbse und Hirschkäfer ebenso wie die Eidechse dem Lichtkult der christlichen Symbolik an.

Mela Escherich.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Prof. Dr. **Ulrich Thieme** und Dr. **Felix Becker.** 2. und 3. Band. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1908, 1909.

Das große Werk, über dessen ersten Band ich hier gesprochen habe, schreitet in raschem Tempo vorwärts. Die Aussicht, daß es zu gutem Ende geführt werde, öffnet sich immer erfreulicher. Der zweite und dritte Band (bis »Bickham«) liegen vor, jetzt also ebensoviele Bände wie von dem Meyerschen Lexikon. Von jenem unseligen Rumpf erschien der erste Band 1872, der zweite 1878, der dritte 1885 (bis »Bezzuoli«). Thieme und Becker haben ihre Bände 1907, 1908 und 1909 herausgebracht! Es zeigt sich nun, daß die jahrelange Vorbereitung nützlich und nötig gewesen ist. Die Methode der Arbeit hat sich bewährt.

Zu preisen ist die Energie der Herausgeber, die ihre ganze Kraft an die kolossale Aufgabe gesetzt haben, zu preisen die aufopferungsvolle Unterordnung der Mitarbeiter, die ihr bestes Wissen in bescheiden knapper Form den Fachgenossen darbieten, zu preisen der Verleger, dessen Geduld die lange Vorbereitungszeit ertragen hat.

Uneingeschränktes Loben erscheint nicht nur als Pflicht der Gerechtigkeit, sondern auch nützlich für den Fortgang des Unternehmens, da dieses Lexikon, das alle ähnlichen Werke an Reichtum und Genauigkeit turmhoch überragt, den Kunstfreunden in Deutschland und im Auslande empfohlen werden soll. Vielleicht kommt die Empfehlung dem Gelingen zugute.

Wie wäre auch zu kritisieren? Sollte ich Ausstellungen an den Biographien der größeren und bekannteren Meister machen? Über wie wenige fühle ich mich berechtigt zu urteilen! Und der Wert des Lexikons liegt gar nicht so sehr in den Monographien der größeren und bekannteren Meister, wie vielmehr in der unendlichen Fülle der Notizen über kleine und fast unbekannte Künstler, welche überall zerstreute Fülle hier wohl geordnet nutzbar gemacht wird.

Prinzipiell möchte ich raten, die Mitteilungen, namentlich über die Künstler des 19. Jahrhunderts, noch kürzer zu fassen und Geschmacksurteile, wie sie z. B. in den Artikeln über die Begas-Familie und über Besnard laut werden, noch mehr zu unterdrücken. Dem für eine kleine Ewigkeit bestimmten Werke haften die Geschmacksurteile als etwas zeitlich Bedingtes stilwidrig an.

Mustergültig in ihrer knappen Sachlichkeit erscheinen z. B. die Beiträge von Paul Kristeller, Moes und Hans Posse.

Der Berichterstatter freut sich, beschränkt zu sein auf Lob, Dank und Wünsche für rüstigen Fortgang. *Friedländer.*

Skulptur.

Andy Pointer. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. (Zur Kunstgeschichte d. Auslandes Heft 68.) 216 S. 39 Abb. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 1909.

Carl Neumann wunderte sich neulich darüber, daß wir über kleine italienische Meister dritten und vierten Ranges längst Monographien besäßen, während deutsche Künstler wie Dannecker z. B. jetzt erst ausführlich behandelt würden. Das ist aber nicht so wunderlich; denn die Diskussion über die italienischen Kleinen führt uns regelmäßig in das Feuer heißen Ringens, an dem die Bescheidenen ebensogut teilnehmen wie die Vielvermögenden, während in der deutschen Kunst sich so viel Isoliertes und Einspännertum ohne Zusammenhang mit größeren Problemen bietet. Der Florentiner Bildhauer, den das obengenannte Buch behandelt, gehört nicht einmal zu der Reihe dritten und vierten Ranges, sondern mindestens in die zweite Stufe; innerhalb des freilich begrenzten Könnens bildet er eine sehr persönliche und intime Note aus, die ihn sogar von dem typisch Florentinischen deutlich scheidet und ihm eine Zwischenstellung zwischen toskanischer und umbrischer Eigenart verschafft. Diese Bezeichnung ist freilich nicht im Sinne der Seminarübungen zu verstehen. Die seltsam sensitive und dionysische Natur dieses Agostino ist am ehesten mit Botticelli zu vergleichen. Seine Arbeiten haben eine besondere, ganz untoskanische Atmosphäre; die Welt des Objekts tritt stark hinter Phantasie und Vision zurück, das schlichte oder robuste Sein kommt wenig vor, dafür aber eine wunderlich schweifende Grazie poetischer Zartheit, unter Ablehnung des Kanonischen mit einem starken Einschlag des Enthusiastischen. Das Schicksal hat ihn bei der Ausbildung dieser Eigenart unterstützt; seine Hauptzeit hat er nicht in Florenz, sondern in Rimini und Perugia verlebt;

und hier boten sich ihm Aufträge, die er ganz ohne Konvention, bisweilen geistreich, immer aber spezifisch zu disponieren wußte. Das Muffige des Handwerks, das manchen braven Tropf der Donatello-Schule umdunstet, fehlt bei Antonio vollständig. Er hat sich herausgereckt und durfte sich in Florenz an einem Block versuchen, dem später der Gigante Michelangelos entstieg.

Andy Pointer hat die Arbeiten dieses Plastikers mit größter Sorgfalt vorgenommen und unser Wissen mannigfach vertieft. Die Reliefs in Modena (1442) werden inhaltlich gedeutet, das Berliner Stuckrelief wird in die gleiche Frühzeit versetzt. Der Sarkophag der h. Justina im South Kensington-Museum wird Agostino nach Burmeisters und meinem Vorschlage zugewiesen als eine Arbeit um 1446 (Venturi: Bertoldo). Dagegen setzt sich der Verf. nicht mit Venturis Vorschlag auseinander (Storia dell' arte ital. VI, S. 467 ff.), den Meister von S. Trovaso mit Agostino zu identifizieren und ihm den Paliotto in S. Trovaso zuzuschreiben — m. E. eine sehr unglückliche Idee. Nicht weniger als 86 Seiten gelten der Beschreibung und Bewertung der Reliefs in S. Francesco in Rimini, die Pointer fast alle Agostino und seinen Gehilfen zuschreibt, auch die Planetenreliefs der dritten Kapelle rechts, für die ich — ebenso wie für das damit eng zusammenhängende Relief von Covignano im Castello Sforzesco in Mailand — den Namen Matteo de' Pastis vorgeschlagen hatte. Als ich diese Meinung zuerst in der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft vortrug, wurde als einziges Bedenken geäußert, daß Matteos Medaillen durchweg bedeutender seien als diese Planetenreliefs. Pointer denkt umgekehrt sehr ungünstig über Matteo (S. 75) und eignet sich Corn. v. Fabriczys Urteil (»platt und unbedeutend im Verhältnis zu Pisanello«) an. Wem auch immer man die Planetenreliefs geben mag, Matteos Medaillen dürfen nicht unterschätzt werden. In einem habe ich allerdings von Pointer gelernt: Agostino ist in Rimini so gänzlich unflorentinisch geworden, daß der so außerordentlich unflorentinische Charakter dieser Planetenreliefs nicht mehr gegen Agostino spricht. In jedem Fall muß die außerordentliche Qualität, die Fülle der Erfindung, die feine Stimmung dieser Reliefs mehr betont werden, als Pointer es tut; das ist doch gerade die Aufgabe unserer Forschung, das Mittelgut von dem Besonderen zu scheiden. Das Mailänder Relief wird auf Sigismund von Burgund gedeutet, dem in Agaunum ein Engel erscheint; diese Erklärung, die schon Cicognara vorschlug, befriedigt wenig. Sehr gut und genau sind die Beschreibungen der Fassade von S. Bernardino und des Altars in S. Domenico in Perugia; es gelang dem Verf. auch, die meisten Reliefs aus dem Leben des h. Bernhardin von Siena zu deuten. Nach einem kurzen, erfolglosen Aufenthalt in Bologna ist Agostino dann von 1463 bis etwa 1473 wieder in Florenz. In dieser Zeit ist auch das von Pointer noch

nicht erwähnte, von Giov. Poggi (Riv. dell' arte VI, S. 52 ff.) publizierte Madonnenrelief in S. Francesco in Pontremoli und das seltsame Relief der Sammlung Aynard in Lyon entstanden, dessen Echtheit von Brunelli bestritten, von Bode und Bertaux verteidigt wurde. Pointer tritt mit Recht, wenn auch allzu zaghaft, für die alte Entstehung ein. Brunelli hat auch die beiden Agostino-Reliefs des Louvre für Fälschungen erklärt, und Venturi ist ihm in einer revolutionären Fußnote (a. a. O. S. 406[2]) gefolgt, wo alle drei Arbeiten durch einen kurzen Machtspruch kassiert werden. Nun, die Madonna Rothschild des Louvre hat in der von Pontremoli eine feine Schwester gefunden. Die andere Louvre-Madonna (aus Auvilliers), die Courajod und Bode anerkannten, soll nach Venturi im Settecento gefälscht worden sein! Ein unerwarteter Sport des Dix-huitième! Allerdings hat Conte Gamba den Stucco in der Villa di Castello bei Florenz gefunden, nach dem aber nicht eine Fälschung für eine französische Familie des 18. Jahrhunderts gemacht worden ist, sondern der vielleicht auf ein zweites Marmorexemplar hinweist, das in der Tat besser als das in Paris gewesen sein muß, in der Qualität so gut wie das schöne Marmorrelief Agostinos in der Florentiner Domopera. Auch Pointer lehnt die Idee der Settecento-Fälschung ab. Zweifellos ist auch die Europa beim Grafen Lanckoronski in Wien eine Arbeit Agostinos, die in der Robbia-Fabbrica glasiert worden ist. Natürlich hat die Glasur die Modellierung reichlich vergröbert. Den Schluß von Pointers Untersuchungen bilden die Spätwerke in Perugia, die Pietà des Doms, die Fassade der Maestà delle volte, ein Madonnenrelief und eine architektonische Arbeit. Leider sind die Reste von der maestà delle volte nicht abgebildet und im einzelnen gewürdigt worden — sie sind längst photographiert. In diese Spätzeit sind auch die beiden inzwischen von G. de Nicola (Arte XI, S. 387) besprochenen (aber nicht abgebildeten) Gräber der Geraldini in S. Francesco in Amelia (Umbrien) zu setzen.

Die Abbildungen Pointers geben leider hauptsächlich das Bekannte, das jeder in Photographie besitzt. Es fehlen das Relief in Lyon, die beiden Louvre-Reliefs und die Stücke von der Maestà delle volte. Ein farbiger Stucco des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (1907 erworben) hätte auch noch erwähnt werden können. Die Untersuchung ist sehr sorgsam, die Literatur ist vollständig benutzt, die Beschreibungen sind sehr minutiös. Kleinere Irrtümer betreffen das Todesjahr Pisanellos (nach 1455, nicht 1451, S. 75) und die Auferstehungslunette Luca della Robbias im Florentiner Dom (1443, nicht 1441, S. 7). Pointer weist (S. 74) auf Ghibertis Reliefs als Vorbilder für den malerischen Stil der Planetenreliefs hin; aber gerade das Gegenteil ist richtig. Die Planetenreliefs liegen in einer ganz andern Richtung als Ghibertis Kompositionen. Mögen sie von Agostino oder Matteo herrühren, sie lassen sich weder aus Ghibertis Zanobius-

reliefs noch von Donatellos rilievo schiacciato (Assunta in Neapel, Petrus-Relief London, Salometanz Lille) ableiten. Die Reliefs vom Grabmal der Antenati (Rimini, erste Kapelle links) verraten wieder eine ganz andere Anordnung, und diese erklärt man nicht, indem man Agostino nur den Entwurf läßt. So verschieden die Themata sind, die einzelnen Reliefs in Rimini würden doch, wenn sie von einer Hand stammten, prinzipieller verwandt sein müssen als sie es sind. Die Dekoration dieses Tempio Malatestiano wurde ja in größter Eile vollendet; eine Teilung der Arbeit ist schon aus diesem Grunde sehr wahrscheinlich. Wenn nun Matteo de' Pasti als der Capo des Ganzen erscheint, sollte er gerade nichts übernommen haben? Doch wie gesagt, um die Namen geht es weniger als um die Anerkennung einschneidender Unterschiede in Stil und Qualität. Der Verf. würde seine treffliche Untersuchung aufs schönste fortsetzen, wenn er zusammenhängend die aus Florenz in »die Provinz« abgewanderten Künstler in ihren außerflorentinischen Leistungen charakterisieren wollte. Diese Arbeit fehlt uns schon lange. *Paul Schubring.*

Michelagniolo. Von **Hans Mackowsky.** Berlin, Marquardt & Co. 1908. 407 S.

Michelagniolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke. Dargestellt von **Karl Frey.** Bd. I. Michelagniolos Jugendjahre. Berlin, Karl Curtius. 1907. 345 S.

Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Dargestellt von **Karl Frey.** Bd. I. Michelagniolos Jugendjahre. Berlin, Karl Curtius. 1907. 147 S.

Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Von **Henry Thode.** Berlin, G. Grote. 1908. Bd. I, 544 S.; Bd. II, 565 S.

Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. Von **Aloys Grünwald.** Jahrbuch der AH. Kaiserhauses XXVII, Heft 4. Wien und Leipzig 1908. 28 S.

Michelangelo und die Medici-Kapelle. Von **Heinrich Brockhaus.** Leipzig, F. A. Brockhaus. 1909. 118 S.

Martin Spahn. Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Berlin, G. Grote. 1907. 237 S.

Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. Von **Karl Borinski.** München und Leipzig, G. Müller. 1908. 343 S.

Wie auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichtsschreibung eine Dürer-Periode auf die Holbein-Periode gefolgt ist, so hat unter den Italienern

Michelangelo den Platz eingenommen, den vorher unbestritten Raphael behauptete. Mehrere der besten deutschen Forscher haben, zum Teil Jahrzehnte hindurch, Leben und Schaffen dieses größten Genius Italiens zum Mittelpunkt ihrer wissenschaftlichen Studien gemacht, und eine Reihe von Bänden legt von den Resultaten ehrenvolles Zeugnis ab.

Ich darf es unterlassen, mit Karl Justis Bänden den Anfang zu machen. Andere werden davon sprechen, obwohl es im letzten überflüssig ist. Sie nehmen, wie alle Werke des hochverehrten Mannes, eine Sonderstellung ein; man liest sie eigentlich nicht um des Gegenstandes willen, der darin behandelt wird, als wegen der Persönlichkeit, die man hinter jedem Worte spürt und fühlt.

Als einziger von den oben Angeführten bietet Mackowsky eine abgeschlossene Biographie. Das seine ist, wie man es so nennt, ein populäres Buch. Man ist gegen solche Bücher in den Kreisen der Fachgenossen nicht ohne Ursache mißtrauisch, sollte aber gerecht genug sein, von Fall zu Fall zu urteilen. Ich finde, daß Mackowsky die höchsten Anforderungen, die man an ein Werk dieses Charakters stellen darf, erfüllt. Er kennt sein Material und weiß es, darüber stehend, zu gestalten. Er hat ein offenes Auge für die künstlerischen Probleme. Die Sprache dient ihm als subtiles Instrument; er beherrscht sie in seltenem Maße, aber meidet die Gefahr, ihr zuliebe vom schmalen Pfade der wissenschaftlichen Ehrlichkeit abzuweichen. Endlich: er hat es verstanden, sein Werk als Ganzes zu gestalten, die einzelnen Teile ineinandergreifen zu lassen, hinauf- und wieder hinabzuführen. Ein Buch also, das sich an die oberste Schicht der Gebildeten wendet, um ihnen in bester Form zu vermitteln, was die Forschung vieler zutage förderte.

Es wird den Fachgenossen interessieren, wie Mackowsky zu einzelnen Fragen steht, über welche die Meinungen nach wie vor scharf auseinandergehen. Von den Jugendwerken läßt er nur die »Madonna an der Treppe«, den »Kentaurenkampf«, den Engel in Bologna (für welchen das antike Vorbild in einer Viktoria des Louvre nachgewiesen wird) usw. gelten, lehnt aber den Berliner »Giovannino« und den Cupido in Turin ab. Ebenso will er den Cupido des South Kensington-Museums nicht anerkennen (S. 364), was vielem Widerspruch begegnen wird. Von den Gemälden nimmt er allein das Uffizientondo an (vgl. S. 369); für die »Grablegung« habe ein Karton Michelangelos zugrunde gelegen; die Ausführung werde Pontormo gehören (da Ref. das Original seit längerer Zeit nicht gesehen hat, darf er sich über diesen Punkt kein Urteil erlauben). In einer ausführlichen Note (S. 377 ff.) spricht er sich gegen das Modell des Flußgottes in der Akademie aus.

Das Titelblatt bildet das prächtige Porträt des Meisters im Profil, ein zeitgenössisches Marmorrelief, das Herr v. Beckerath vor einigen Jahren seiner Sammlung einverleibt hat.

Nur ein Stück der Biographie seines Helden bietet Karl Frey in dem vorliegenden ersten Bande, der mit dem frühen römischen Aufenthalt, welcher die Pietà und den Bacchus entstehen sah, schließt, trotzdem aber bereits über dreihundert Seiten umfaßt. In einer sehr ausführlichen Vorrede orientiert uns der Autor über Absicht und Anlage des Buches, das man wohl als sein Lebenswerk betrachten darf, und über die Quellen der Darstellung. Man findet hier den gerade aus diesem Munde bedeutsamen Satz: »Die Weite und Klarheit des Blickes haben bei der Massenanhäufung von Einzeltatsachen und Notizen nicht gerade zugenommen, und erheblicher Anstrengung bedarf es, um zu verhindern, daß die einfachen großen Linien in dem Bilde, das sich im Laufe der Zeiten ... von seiner Persönlichkeit wie Kunst geformt und eingeprägt hat, nicht zerfließen.«

Freys Buch hält sich von der Gefahr, über dem Detail die großen Gesichtspunkte aus dem Auge zu verlieren, aufs glücklichste frei, die ihm vielleicht, bei seiner unerreichten Sachkenntnis von jeder noch so unbedeutenden Einzelheit im Leben Michelangelos, eher droht als einem »von keinerlei Sachkenntnis getrübten« Autor, so eingehend natürlich, so jede Tatsache fein abwägend seine Darstellung immer sein mag. Mit nie ermüdendem Interesse folgt man seinen klaren, in schlichter Sprache vorgetragenen Ausführungen, und legt man den Band endlich aus den Händen, so geschieht es in der Überzeugung, daß man nach vielen Richtungen hin die Kenntnisse erweitert hat. Denn dieser legt fast auf jeder Seite davon Zeugnis ab, daß sein Verfasser seit Jahrzehnten gesammelt hat und aufgemerkt auf alles, was mit dem Leben Michelangelos in Zusammenhang steht: und so ist auch über Florenz und Rom, über die Künstler jener Tage und die Sammlungen viel Interessantes zu finden.

Unter die echten Jugendwerke nimmt Frey auch den »Giovannino« auf, dem er eine besonders sorgfältige Analyse zuteil werden läßt (wo ich freilich den letzten Satz auf S. 230 nicht glücklich im Ausdruck finde; warum »widerlicher Trank« oder »seltsame Mischung von Verlangen und Ekel«?). Nur wird es dann schwer, zu begreifen, warum der Autor in der Ergänzung des antiken »Bacchus« in den Uffizien die Hand Michelangelos nicht findet, die nach der Ansicht von vielen die stärksten Analogien zu der Berliner Figur bietet (vgl. Quellen und Forschungen S. 99 ff.).

In diese Gruppe der Jugendwerke fügt Frey nun auch die Petersburger Figur des kauernden Knaben ein. Ich bin sicher, daß diese Datierung allgemein abgelehnt werden wird; sie erscheint mir gänzlich unhaltbar. So oft ich, seitdem Frey diese seine Ansicht in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1905, Nr. 276, 277) zuerst publizierte, vor den Gipsen der Florentiner Akademie sie nachgeprüft habe, geschah es mit dem gleichen Resultat: die Statue gehöre unbedingt in die Zeit der Mediceer Gräber. Seitdem

jetzt die Giganti vom Juliusdenkmal freigelegt und sichtbar gemacht worden sind, kann man hier die frühesten Analogien dieser Behandlung des Konturs kennen lernen. Übrigens auch in einem Detail irrt Frey, scheint mir: solche Knie und Schenkel können keinem Knaben von »zehn bis höchstens vierzehn Jahren« angehören.

Nicht ganz zu folgen vermag ich dem ausgezeichneten Forscher in seiner Darstellung der Beziehungen Michelangelos zu Ghirlandajo. Was er ihm zu verdanken gehabt hat — und das ist wahrlich nicht gering —, ist eine wundervolle technische Schulung: ihr verdankt er gewiß ebenso, was er später als Freskomaler zu leisten imstande war, wie die sichere Handschrift, die er als Zeichner schon in seinen ersten Versuchen erweist. Vergleicht man aber diese Gruppe der ganz frühen Federzeichnungen Michelangelos (S. 33 ist Frey m. E. hyperkritisch, wenn er sagt: »die, wenn echt (was nicht unbedingt feststeht), zu den wichtigsten Dokumenten ... gehören«; wer sollte sie sonst wohl gemacht haben?) mit Blättern Ghirlandajos, so sieht man wohl, daß er gewisse Tricks ebenso wie den Duktus von Meister Domenico gelernt hat: aber ist das sehr viel mehr, als was man etwa seinem Schreiblehrer verdankt? Es ist doch sehr charakteristisch, daß der Anfänger gleich direkt bis auf die kongenialen Meister der Vergangenheit — Giotto und Masaccio — als Vorbilder zurückgeht; wie andererseits die Tatsache, daß unter den verhältnismäßig zahlreich erhaltenen Zeichnungen Ghirlandajos sich nicht eine einzige Aktstudie findet, deutlich darüber aufklärt, was Michelangelo von seinem Lehrer n i c h t hat lernen können.

Seinem darstellenden Bande hat der Autor ein wesentlich Studienzwecken bestimmtes Heft »Quellen und Forschungen« gesellt, worin dieselbe Periode in Einzelfragen kritisch behandelt wird. Hier sind in gewissenhaftester Form besonders auch die Streitfragen, die sich um einzelne Arbeiten dieser Periode drehen, behandelt, Zitate und Belege geboten und über einzelne Personen — z. B. den Prior von Sto. Spirito — die Daten zusammengestellt. Hier schöpft Frey aus dem reichen Schatz seiner vieljährigen Forschungen. Nach seiner alten Neigung bringt der Verf. hier auch mancherlei vor, was streng genommen nicht zum Thema gehört. So auf S. 24—81 eine Sonderabhandlung über den Palazzo Medici: an sich sehr dankenswert, aber um den Gegenstand zu erschöpfen, reicht das Gesagte bei weitem nicht aus, und was haben die Urkunden über den Palast in Via Larga mit Michelangelo schließlich noch zu tun? Beiläufig bemerkt kommt Frey bezüglich der Zeit der Erbauung zu falschen Resultaten, worüber bald von kompetenter Seite gehandelt werden wird. Ebensowenig finde ich die Auszüge aus den Ricordi des Lorenzo und Piero de' Medici hier am Platze; und es besteht die Gefahr, daß solche an einer Stelle, wo man sie nicht sucht, untergebrachten Beiträge ebenso leicht übersehen werden, wie viele der

wichtigen Daten, die Frey vor langer Zeit in den Anmerkungen seiner »Loggia dei Lanzi« häufte.

Eine Materialsammlung im allergrößten Stil bietet Henry Thode in den zwei starken Bänden, die, unabhängig von seiner großen Biographie erschienen, deren vierten und fünften Band bilden. Es erweckt Staunen und Bewunderung, zu übersehen, welch gewaltiger Stoff hier aufgearbeitet wurde; Anerkennung zugleich erfordert es, mit wie ruhigem Urteil und sachlicher Stellungnahme andern gegenüber es geschehen ist. Ein solches Hilfs- und Nachschlagewerk wird seinen Wert im letzten erst bewiesen haben, wenn man es längere Zeit gehandhabt hat; Ref. fühlt sich zudem nicht als kompetent in den Detailfragen der Michelangelo-Forschung, um sich ein Urteil über mehr, als angestellte Stichproben es erlauben, anzumaßen. Wo aber angesetzt wurde, erwiesen sich die Bände als treffliche Führer in oft komplizierten Fragen, breiteten rasch und übersichtlich das zerstreute Material aus; auch Entlegenes war nicht übersehen: daher glaube ich, man wird sie noch nach langer Zeit ebenso dankbar brauchen, wie ein jeder, der sich für Raphael-Forschung interessiert, zuerst zu (dem früher sehr zu Unrecht geschmähten) Passavant greift — selten vergebens. Denn Thode hat alles, was auch nur irgendwie mit Michelangelo in Zusammenhang gebracht werden kann, aufgenommen, bringt immer die literarischen, zeitgenössischen oder späteren Belege bei, hat die Zeichnungen aufgeführt, die sich etwa darauf beziehen, ebenso Stiche, und was sonst dem Forscher dienen mag. Den Standpunkt der neueren Forscher legt er knapp dar und stellt ihm oft eine reiflich durchdachte eigene Ansicht gegenüber.

Nach dem Gesagten ist es überflüssig, auf Einzelheiten lange einzugehen. Aber es mag von Interesse sein, zu hören, wie sich Thode zu den bekannten Echtheitsfragen stellt. Mir scheint es, er ist weitherziger in der Anerkennung als irgendein anderer der modernen Spezialisten. Auch das Liphart-Relief, der »sterbende Adonis«, die Restauration des antiken »Bacchus« in den Uffizien, die Statuen in Siena, von den Gemälden die Manchester-Madonna sind als echt aufgenommen; verworfen wird — wie allgemein — das trübselige Tondo der Wiener Akademie, das übrigens wirklich ohne Kenntnis der Art Michelangelos nicht entstanden sein kann. Abgelehnt wird auch der schlafende Amor in Turin.

Daß Thode in einem sehr langen Abschnitt den Holzkruzifixus in Santo Spirito verteidigt, trotz des Widerspruches, der von allen Seiten laut wurde, beweist, wie fest Thodes Ansicht darüber gewurzelt ist. Doch irrt er sich wohl (im Schlußabschnitt) über die Gründe solchen Widersprechens. Nicht daß er »seiner Freude gelegentlich des Fundes Ausdruck gab«, hat mancher ihm verübelt; wohl aber, daß er den Leserkreis der »Frankfurter Zeitung« als den Areopag erwählte, dem er die Entdeckung zuerst (und allein) vor-

legte. Über die Argumente, die er nunmehr beibringt, wird man sich jetzt äußern können. Ich möchte nur hervorheben, daß Richas Notiz, auf die er sich stützt — soweit er den historischen Beweis erbringen will —, doch nicht zwingend ist. Dieser Autor spricht 1759 nur von der bestehenden Absicht, den Kruzifixus im Chor aufzustellen; wer aber beweist uns, daß es geschehen ist? Zudem ist Richas Notiz über das Werk ein wenig sonderbar: er spricht von diesem nicht an der Stelle, wo es geschehen müßte, nämlich wo er die Sakristei beschreibt; sondern bei der Beschreibung des Kapitelsaals, indem er die Zerstreuung der früher dort befindlichen Kunstwerke bedauert, erwähnt er es nebenbei. Noch auffälliger ist, daß in dem Werk »Firenze antica e moderna« (Florenz 1797, VIII, S. 371 ff.) des Kruzifixes weder im Chor, noch in der Sakristei, noch im Kapitelsaal erwähnt wird, trotzdem dessen Verfasser sich ganz genau an Richa hält. Ebenso fehlt er in den verschiedenen Ausgaben der »Guida al Forestiero« bzw. »Guida per osservar con metodo etc.«. (ich sah die 5. bis 11. Auflage, 1790—1819, durch). Erst bei Fantozzi wird der Holzkruzifixus im Chor erwähnt, übrigens in anderer Form, als Thode angibt, der offenbar die französische Ausgabe zur Hand hatte; in der italienischen (ich benutze diejenige von 1845) heißt es: »il quale secondo che ne dice il Cinelli potrebbe credersi opera di Michelangiolo«. Der Fall steht also so, daß die Kette der Beweise nicht geschlossen ist; es fehlt der Nachweis, daß das Holzkruzifix nach 1759 aus der Sakristei wirklich wieder in den Chor gebracht wurde. Ich zweifle nicht, daß Nachforschungen in den Büchern von Santo Spirito — im Staatsarchiv — über diesen Punkt Aufklärung bringen möchten.

Im zweiten Bande hat Thode sehr dankenswert auch das Material über die nicht ausgeführten Kompositionen vereint, soweit sie sich durch erhaltene Zeichnungen erweisen lassen. Überall tritt einem die wohldurchdachte Forschung des Verf. entgegen, und man empfindet dankbar, wie sehr er die Arbeit andern geebnet und erleichtert hat. In diesem Teil scheint mir besonders wesentlich der erste Abschnitt im XII. Kapitel: Zeichnungen für Gemälde Sebastiano del Piombos. Thode setzt sich hier mit den Forschungen erst Wickhoffs, dann Berensons auseinander, laut denen eine bestimmte Gruppe von Zeichnungen, die früher unter Michelangelos Namen gingen — das berühmteste Stück darunter die »Warwick-Zeichnung« zur Grablegung im British Museum —, die jetzt aber, besonders seit dem eingehenden Kapitel, das Berenson ihnen gewidmet, gemeinhin dem venezianischen Nachahmer zugeschrieben werden. Thode hat sich m. E. durch seine Untersuchung sehr verdient gemacht: schon dadurch, daß er die Frage von neuem zur Diskussion stellt. Vielleicht gibt es unter den Problemen, die das Studium italienischer Meisterzeichnungen so schwierig erscheinen lassen, kein so verwickeltes wie eben dieses. Nach einer sorg-

fältigen Überprüfung der Streitfrage glaube ich, daß Thode teilweise das Richtige getroffen hat. Was mir besonders bedenklich erscheint, ist, daß, wenn man die ganze Gruppe Sebastiano zuschreibt, man genötigt ist, sie um immer neue Blätter zu vermehren. So würde fast sicher der grandiose Christus im Louvre — Schwarzkreidestudie, Figur bis zu den Hüften; Ber. T. CXLV — ebenfalls zu jenen Zeichnungen zu nehmen sein. Dasselbe gilt von einer andern Louvrezeichnung in Rötel: Vorderseite zwei Männer, die einen Toten tragen, Rückseite eine Frau in der Art einer Sibylle (Ber. Nr. 1584). Denn es scheint mir unmöglich, einen Qualitätsunterschied zwischen diesem Blatt und der von Berenson wieder Sebastiano zugeschriebenen Madonna in Venedig (Ber. 2501) herauszufinden (man vergleiche besonders die Kinder), die ihrerseits wieder zu dem Blatt mit Adam und Eva der Bonnat-Sammlung notwendig überleitet. Ebenso hat Thode völlig recht, den großen qualitativen Unterschied zwischen den beiden Entwürfen für das Lazarusbild — beide im British Museum — zu betonen: dasjenige, wo Lazarus den Arm erhebt, ist wahrlich Michelangelos nicht unwert; nur muß man sich über die auffallend schwachen Fußstudien auf diesem Blatt verwundern. — Auf der andern Seite sind weiter einige Sebastianosche Züge nicht wegzuleugnen: so in der Warwick-Zeichnung der Kopf der Madonna, dessen Zeichnung man mit verschiedenen Figuren des Venezianers, besonders auch mit dem »Violinspieler« bei Rotschild, vergleichen wolle [1]). Als entschiedener Irrtum Thodes erscheint mir seine Ehrenrettung der Madonna mit den beiden Kindern in Windsor (Ber. 2504), auf deren Rückseite Wickhoff eine Studie von Sebastiano für die Heimsuchung erkannte. Die Qualität dieser Madonna liegt tief unter Michelangelo und steht ganz nahe dem Bilde Sebastianos in Burgos (Abb. in der Monographie von Bernardini S. 104), wo man auch die am Boden liegenden röhrenartigen Falten der Zeichnung wiederfinden wird, die ganz unmichelangelesk sind (hier auch, wenigstens annähernd, die ganz unmögliche rechte Hand der Madonna).

Die, wie gesagt, äußerst komplizierte Frage scheint mir auch nach Thodes Untersuchungen nicht definitiv gelöst; aber alle seine Bemerkungen sind sehr zu beachten. Hoffentlich nimmt sie jemand auf und bietet uns einmal das große Material vollständig in Abbildungen: die einzige Möglichkeit, um der Lösung näher zu kommen.

Ich muß es mir versagen, hier Thode noch weiter zu folgen, so verlockend es ist; man wird aber aus obigem ersehen, wieviel Anregung er

---

[1]) Man beachte jetzt auch Freys Bemerkungen zu einem andern Blatte der Gruppe, der »Grablegung«, in Oxford (Corpus der Zeichnungen Taf. 150). Den Kopf der äußersten Figur links wolle man mit dem Schergen auf Sebastianos »Martyrium der h. Agate« im Palazzo Pitti — demjenigen links von der Heiligen — vergleichen.

überall geboten hat. Sprach ich wiederholt von der »Sammlung des Materials«, so möge das ja nicht den Eindruck erwecken, als sei Thode lediglich Kompilator; er sichtet, kritisiert, gibt überall Eigenes und Wertvolles; in der Zukunft wird man sich stets mit ihm auseinanderzusetzen haben.

Die Forschungen A. Grünwalds, eines kunsthistorisch geschulten österreichischen Archäologen, dienen dem Nachweis einiger offenkundiger Entlehnungen von Bewegungsmotiven, die man bei Michelangelo beobachten kann. Es handelt sich dabei nicht ausschließlich um antike Vorbilder, sondern gelegentlich — und in einem besonders schlagenden Beispiel (Sklave über der Libica) — um Nachahmung Donatelloscher Motive, der jedoch dann seinerseits das Motiv bei der Antike entlehnt hatte. Nicht alles ist so überzeugend, als der Verf. meint, manches aber über jeden Widerspruch hinausgehoben (so Sklave über Joel nach antiker Gemme; einer der »prigioni« vom Juliusdenkmal nach dem Narcissus in Paris). Wertvoll sind die Beobachtungen über Michelangelos Stil, die Verf. an diese Entlehnungen anknüpft, und durch die er mehr als einmal überkommene Urteile wesentlich berichtigt. Hübsche Resultate über Beziehungen der Kunst Ghibertis zu antiken Werken werden im Vorbeigehen vom Verf. mitgeteilt.

Tragen die bisher besprochenen Werke biographischen Charakter oder beschäftigen sich mit formalen Problemen, so sind die nunmehr folgenden Arbeiten der Erläuterung des Inhalts der Schöpfungen Michelangelos gewidmet. Das Buch von H. Brockhaus umfaßt ein weiteres Gebiet, als der Titel vermuten läßt: ein Hauptteil der Werke des Meisters wird darin auf ihren Gedankengehalt untersucht. Im ersten Kapitel sind seine Kunstprinzipien an der Madonna Doni dargelegt: der im Hause Medici Aufgewachsene befolge hier getreulich die in Albertis Traktat »Von der Malerei« niedergelegten Grundsätze. Als Erklärung für den »David« werden Predigten Savonarolas herangezogen, in deren einer David als »stark von Hand und schön von Aussehen« geschildert wird. Dem Grabdenkmal Julius' II. liegt die Messe für die Verstorbenen zugrunde: danach würden die Figuren der Sklaven die verstorbenen Gläubigen bedeuten, die sich von den Fesseln der Sünde befreien. Der Tod, heißt es weiter, ist verschlungen in den Sieg; die Engel, fährt das Gebet fort, mögen die Seele des Verstorbenen aufnehmen, und diese der Gemeinschaft der Heiligen gewürdigt werden. — Die beiden Hauptabschnitte beschäftigen sich mit den beiden Sakristeien von San Lorenzo: wie Cosimo der alten Sakristei den ambrosianischen Lobgesang des »Te Deum laudamus« zugrunde legte, der, hier und dort mit aus Dante entnommenen Vorstellungen abwechselnd, sogar den ornamentalen Schmuck bestimmte, so haben das Thema für die neue Sakristei zwei andere ambrosianische Hymnen, in denen Gott als Herrscher über Tag und Nacht angerufen wird und Christus als Lichtbringer gefeiert ist (hier kommen Aurora

und Crepusculus vor), abgegeben. Obige Erklärungsversuche haben viel Interesse gefunden; man hat ihnen mehrfach zugestimmt, sie andererseits bestritten. Wer eine sachliche Auseinandersetzung darüber wünscht, möge an den betreffenden Stellen in Thodes »Kritischen Untersuchungen« nachlesen, der jedem einzelnen gewichtige Gründe entgegenstellt. Sehr sympathisch, weil einfach und sämtliche Elemente des Werks ungezwungen einbeziehend, ist die Erläuterung des Juliusdenkmals durch die Totenmesse. Sonst aber tritt vielfach die Neigung hervor, in Dingen Geheimnisse zu finden, wo andere sie nicht suchen würden, wie etwa in den ornamentalen Zieraten. Erinnert man sich z. B., daß Correggio in der mit mythologischen Szenen geschmückten »Camera di San Paolo« die Widderköpfe, die umgedrehte Kanne, die Muschel und Früchte und Laub dekorativ verwendet, so ist man geneigt, wie dort, so auch bei Michelangelo, an antike Vorbilder zu denken. Oder wenn für den in der Kralle den Diamantring haltenden Falken am Brunnen der alten Sakristei von San Lorenzo Dante zitiert wird — welcher Falken wie Demant als Vergleich braucht —, so denkt der Unbefangene doch wohl lieber zunächst an die Impresa von Cosimos Sohn Piero de' Medici. Gegen die Erklärung des David kann man einwenden, daß die Statue ja gar nicht für den Platz am Signoriepalast bestimmt war, daß man 1504 sehr ernsthaft erwog, ob man sie nicht am Dom aufstellen sollte. Wenn man sich schließlich für den auszeichnenden Platz am Eingang des Stadthauses entschied, dachte man da nicht eher, als an den von Savonarola verherrlichten »Vertreter der Christen im allgemeinen«, an den kühnen Jüngling, der sein Volk in gefährlicher Stunde errettet hatte? Der Herold der Signorie hatte vorgeschlagen, ihn an die Stelle der »Judith« (von Donatello) zu stellen: »maxime essendo stata posta chon chattiva chonstellatione, perchè da poi in qua siate iti de male in peggio: perdessi poi Pisa« (Gaye II, 456). In diese Richtung weist auch die Inschrift, die Laurentius Schrader unter dem Marmor-David Donatellos oben im Palast las, — und die Brockhaus selbst (S. 18 Anm. 3) mitteilt —: »Pro patria fortiter dimicantibus etiam versus terribilissimos hostes dii praestant auxilium.« Das, glaube ich, bezeichnet die Gesinnung am besten, die der Statue diesen Platz zur endlichen Aufstellung bestimmte.

Für eine andere Schöpfung Michelangelos, für den Gemäldezyklus der sixtinischen Decke, glaubt Martin Spahn, der Historiker — der einmal in dieser Zeitschrift einen sehr beachtenswerten Beitrag zur Datierung einer Gruppe von Briefen des Meisters geliefert hat —, den die Darstellungen verknüpfenden Grundgedanken in der Karsamstagsliturgie gefunden zu haben. Er entwickelt diesen im zweiten Abschnitt (S. 17 ff.). Hier finden sich tatsächlich mehrere der Vorstellungen, die durch den Künstler an der Decke gestaltet wurden: die Osterfeier, bei der das Lamm geschlachtet wurde, die Sintflut, Gottes schöpferische Tätigkeit; Lektionen

aus den Propheten werden verlesen. Aber, wie Thode in seiner sachlichen Auseinandersetzung mit Spahn hervorhebt (I., S. 289): den ganzen Zusammenhang der Darstellungen bringt sie nicht. Und damit ist der an und für sich hübsche (schon deshalb, weil naheliegende) Gedanke Spahns erledigt. Sehr richtig bemerkt dieser gelegentlich: »der Gottesdienst ihrer Kirche regte die Künstler der mittelalterlichen Jahrhunderte und der Renaissance an«. Das ist so selbstverständlich, daß niemand es bestreiten wird. Die Frage ist nur: Hat der Meister einen bestimmten Hymnus der Kirche illustrieren wollen, als vielmehr aus den ihm vertrauten Büchern des Alten Testaments diejenigen Szenen ausgewählt, die ihm künstlerische Möglichkeiten boten? Verf. selbst hat die Gefahren gefühlt, die dem von andern Vorstellungen Ausgehenden drohen, wenn er in der Einleitung sagt: »Literarisches und künstlerisches Gestalten sind zwei so unterschiedliche Vorgänge, daß sie wohl niemals in völlige Übereinstimmung gebracht werden können. Immer bestand für mich bei aller Vorsicht die Gefahr, daß ich eine künstlerische Absicht oder Regung des Meisters nach meinem literarischen Empfinden umdeute.« Wer die Ausführungen des Verf. liest, muß gestehen, daß er dieser Gefahr zum Opfer gefallen ist. Wie in diesem Buch persönliche Erlebnisse und Vorgänge des Meisters in die Werke hineingelesen werden, übersteigt alles, was je in dieser Rücksicht gesündigt worden ist.

Wollte ich mich mit dem Verf. im einzelnen auseinandersetzen, so würde eine eigene Abhandlung dazu nötig sein. Wie fern er aber dem steht, was wir von kunstgeschichtlicher Darstellung zu fordern berechtigt sind, mögen ein paar Proben, die ich herausgreife, zeigen. Seite 118: »Daniel ... sitzt mit geschlossenen Augen und erneut in sich die Vorstellung des Erlebten, um es aus der Erinnerung auszudrücken.« »Er ladet sich«, heißt es S. 120 von dem Putto, der Daniels Buch stützt, »einen der Folianten auf den Rücken, die sein Meister unbewußt liegen läßt ... und hält ihm das schwere Werk hin. Er weiß nicht ..., daß Daniel, in seine Erinnerung versunken, das Buch nicht einmal sieht.« Von der Judith (S. 80): »Scheu sieht sie ... zurück ... Es ist ein rein lyrisch-innerliches Motiv. Die Gruppe der beiden Frauen, ... namentlich aber die Erscheinung Judiths ist so reich an Schönheit wie frauenhaft. Wie umflutet ist sie von sinnlicher, noch unversehrter Anmut (?). Für ein kleines, farbiges Bild ... hatte Botticelli, dem Freunde Michelangelos(?), vielleicht einmal eine ähnliche Stimmung vorgeschwebt, fein und empfindlich wie eine Espe gegen den Wind. Er hatte weder den rechten Moment der Handlung gefunden (?), noch etwas anderes als eine verträumte, preziöse Frau zu schaffen vermocht.« Von den Fresken nächst der Altarwand (Jonas, den Lünetten, Haman und Eherner Schlange, Gottvater usw.) heißt es (S. 174): »Aber im tiefsten ist diese Kunst doch leer, und sie leidet daran;

es ist ein Lebensmangel, eine Ohnmacht organischen Wachstums (?) in ihr, die ihr ehedem fremd war und wodurch sie um die Größe und Schönheit der Vollendung, um die Erhöhung aus der virtuosen Einzelleistung zum Allgemeingültigen, aus der subjektiven Erregung zum ewigmenschlichen Gehalt gebracht wird.« Jeremias »versteinert der Anblick, der sich ihm bot. Er starrt mit der Verzweiflung eines ergrauten Kämpfers ... in die Tiefe, wo sich die Masse in ihrem Prunke, ihrer Leichtlebigkeit und Verweltlichung des Christs im Sakramente unwürdig benimmt.« »Schwerlich wollte der Meister mit Bedacht den Propheten so malen, wie er jetzt auf uns wirkt.«

Genug und übergenug! Spahn hat aus einer hübschen Idee, geeignet, einen anregenden Aufsatz in der »Beilage der Allgemeinen Zeitung« abzugeben, ein Buch gemacht: das war der Fehler. Zur künstlerischen Betrachtungsweise von Kunstwerken fehlten ihm aber die Voraussetzungen.

Vielfach interessant und wertvoll, wenigstens in den Anregungen, die er bietet, ist das Buch von Karl Borinski. Von der Literaturgeschichte herkommend, ist der Verf. allen Kunsthistorikern durch seine große Belesenheit in der quattrocentistischen Literatur weit überlegen. Sein offenbar außerordentliches Gedächtnis kommt ihm zu Hilfe und ermöglicht ihm, die allgemeinen Vorstellungen nachzuweisen, die das Denken in den gebildeten Kreisen um Lorenzo de' Medici — in denen Michelangelo aufwuchs — bestimmten. Besonders wichtig erscheint mir der Abschnitt über den Platonismus in der Renaissance: man sieht, wie aus diesem Ideenkreise heraus dem Meister allerhand Begriffe vertraut wurden, für die er zum Teil wesentlich später den künstlerischen Ausdruck fand. Leider macht es der Verf. dem Leser nicht leicht, ihm zu folgen, weil er, eben infolge seiner außerordentlichen Belesenheit, oft Seitenwege einschlägt und Zusammenhänge andeutet: daher die Lektüre dieses Buches nicht gewöhnliche Anforderungen stellt. Die Herrschaft dieser Ideen nun sucht er im einzelnen an den Mediceergräbern und am Zyklus der sixtinischen Kapelle nachzuweisen. Hier aber geht es ihm wie allen Interpreten, die nicht von den Kunstwerken ausgehen, sondern literarische Vorstellungen in diese hineininterpretieren. Man lese als Probe seine Erklärung der beiden Reliefs, die Michelangelo nach dem Zeugnis der Aristotile da Sangallo-Kopie für das eine der Mediceergräber geplant hatte (S. 135), und die schon so verschieden, niemals jedoch befriedigend gedeutet worden sind. Noch viel häufiger zum Widerspruch gereizt sieht man sich bei den Interpretationen der einzelnen Figuren der Decke. Entgegen Steinmanns überzeugender Deutung der Medaillons aus den »Büchern der Könige« will er sie durch die Darstellungen erläutern, die Dante im zehnten bzw. zwölften Gesang des Purgatorio beschreibt. Welche Gewaltsamkeiten diese Bilder sich da gefallen lassen müssen, wird einem gleich deutlich, wenn man das sonst als »Tod des Uria«

gedeutete Medaillon mit der Beschreibung des Vorganges vergleicht, wie sie Verf. gibt (S. 238). Und das Gleiche gilt von allen übrigen. Man denkt manchmal unwillkürlich an die Worte des Thales über Anaxagoras: »Was dieser Mann nicht alles hört' und sah!« Denn dem unbefangenen Leser geht eben nichts davon ein (vgl. auch die Beschreibung der Uffizienzeichnung, die man als Entwurf für die eherne Schlange deutet, S. 252). Nicht minder sinnwidrig erscheint das meiste von dem, was über die Lünetten gesagt wird. Trotz dieser Ausstellungen glaube ich, daß, wer dieses Buch durcharbeitet, vielfache Anregungen daraus gewinnen kann.

Ein prinzipielles Wort am Schluß. Alle diese Deutungsversuche, die dem geistigen Gehalt der Werke Michelangelos gewidmet sind, leiden an dem gleichen Fehler, der solcherart Interpretationen stets gemein ist. Sie fassen die Anregung, die ein Genius gelegentlich einmal gehabt haben k a n n , als die notwendige Vorstellung, die sein Schaffen beeinflußt haben m u ß. Sie unterschätzen stets oder bringen gar nicht in Anschlag, daß der bildende Künstler in Formen denkt, daß er von den Vorstellungen, die innerhalb der Grenzen seiner Kunst liegen, ausgeht, nicht aber von literarischen welcher Art immer. Wieviel Momente rein künstlerischer Art ließen sich beispielsweise über das Madonnentondo der Uffizien vorbringen, die erläutern können, warum diese Komposition entstand, und viel zwingender sind — wohl verstanden für den, der sich in künstlerisches Schaffen hineinzuversetzen versteht —, als der Gedanke, Michelangelo habe hier bewußt die (selbstverständlichen) Forderungen Albertis befolgen wollen. Wer wollte leugnen, daß Michelangelo mit der Heiligen Schrift ebenso vertraut war, wie mit den Hymnen der Kirche, mit Dante und dem Landinkommentar zum Dichter? Aber etwas anderes ist es, ob er sich, da es ans Schaffen ging, vornahm, nun dies oder das zu illustrieren. Dem künstlerischen Prozeß ist solches Vorgehen durchaus zuwider.

Und schließlich: ich kann nicht finden, daß »Michelangelos Werke durch die Schönheit ihres Gedankeninhalts noch gewinnen« (Brockhaus). Doch das mag Geschmackssache sein. *G. Gr.*

Antonio Muñoz. Pietro Bernini, Vita d'arte, rivista mensile d'arte antica e moderna. Siena, anno II. ott. 1909. Nachtrag nov. 1909.

Es scheint, als ob das klassizistische Dogma, welches von einem Winckelmann zum reinsten und schärfsten Ausdruck gebracht wurde und auch seinen letzten bedeutungsvollen Vertreter in einem Deutschen, Jakob Burckhardt, gefunden hat, doch im italienischen Geiste noch tiefer wurzelte. Während bei uns die Forschung schon lange begonnen hat, sich von

jenem für sie unheilvollen Einfluß zu emanzipieren und in der barocken Kunst die problematischen Werte ihrer künstlerischen Prinzipien aufzudecken, sieht der Italiener in dieser Epoche, die für sein Land eine zweite, seither nicht mehr erreichte Blütezeit bedeutet, — wie es scheint — noch immer vor allem den Verfall der klassischen Kunst, den Abfall von ihren zum Kunstdogma erhobenen Prinzipien. Dieser Standpunkt ist auch in der reichhaltigen Bernini-Monographie Fraschettis nicht zu verkennen. Lorenzo Bernini findet seine Würdigung nicht auf Grund einer historischen Erkenntnis, nicht als der Schöpfer eines neuen bedeutungsvollen Stils in der monumentalen Skulptur, sondern nur auf Grund einer tiefsitzenden populären Anschauungsweise, nach welcher er eben mit vielen andern in die nationale Ruhmeshalle Italiens gehört. Fraschetti kam einer nationalen Forderung nach, als er ihm hier — die Gelegenheit der Zentenarfeier ist bezeichnend — das gebührende literarische Denkmal errichtete. Er feiert ihn als eines der größten Genies der italienischen Kunst, als einen außerordentlichen Mann, mit allen möglichen dem Italiener sympathischen Eigenschaften, und es wird ihm schwer, ihn nicht auch als einen Künstler darstellen zu können, der die Fahne der klassischen Gesinnung, des Rinascimento, selbst in dem abgefallenen Seicento hochgehalten habe. Leider geht dies nicht an, da Bernini im Gegenteil gerade derjenige sein wird, den der italienische Klassizist, wenn er sich nicht gerade in Jubiläumsstimmung befindet, am liebsten — und mit Recht — für jenen »Verfall« in der Plastik verantwortlich machen möchte. Es läßt sich mit der schonungsvollen Darstellung schwächlicher Geschichtsschreiber vergleichen, welche die schlechten Regierungshandlungen eines Monarchen verschweigen oder auf den Einfluß der bösen Ratgeber zurückführen, dafür aber in seiner Jugendgeschichte nach artigen Zügen suchen, wenn Fraschetti den unglücklichen Versuch macht, trotz allem die Jugendwerke des Lorenzo als Zeugen für seine reinen Kunstprinzipien aufzuführen und sie in seiner blumenreichen Sprache »soavissime cose sbocciate imprevedutamente nella selva confusa e ingombrante del seicento« nennt.

Gegen diese Formel wendet sich in seinem Aufsatz Antonio Muñoz (p. 447). Dies läßt eine für Italien neue Auffassung jener wichtigen Frage erwarten. Schon der Titel hat einen gleichsam programmatischen Charakter. Denn Pietro Bernini ist nicht bloß der Vater und sonst ein beliebiger Künstler dritten Ranges um die Wende des 16./17. Jahrhunderts, sondern er ist vor allem der von den Quellen überlieferte Lehrer seines Sohnes.

Eine Darstellung seines Lebens und seiner Werke müßte sich also, abgesehen von ihrem in der eventuellen persönlichen Bedeutung des Künstlers begründeten Selbstzweck, ein doppeltes Ziel setzen: es müßte

erstens untersucht werden, ob der literarisch überlieferte Zusammenhang zwischen der Kunst des Vaters und des Sohnes sich auch aus den monumentalen Quellen belegen läßt, und zu diesem Zweck das bisher unbekannte Oeuvre des Vaters kritisch gesichert werden. Diese Untersuchung würde dann in letzter Linie auch zu einer Beantwortung der Fragen führen, die sich an die Jugendwerke Lorenzos, namentlich was die Datierung betrifft, knüpfen. Das zweite Ziel wäre ein allgemeineres: die Stellungnahme zu dem Problem der Entstehung des barocken Stils in der italienischen Skulptur überhaupt, einer Frage, die mit der Ableitung des Jugendstils Lorenzo Berninis aufs Engste zusammenhängt.

Der ersten Aufgabe entledigt sich der Verf. in flotter Weise, indem er ein reiches, zum Teil in guten Abbildungen wiedergegebenes Oeuvre zusammenstellt mit einer gewissen Unbefangenheit, die es im Dunklen läßt, ob und in welchen Fällen er die Zuschreibung aus den Quellen und deren Kritik gewonnen hat oder ob seine Darstellung nur eine illustrierte Paraphrase auf jenen Absatz bei Fraschetti ist, der eine Liste der Werke Pietros gibt. Dies letztere scheint namentlich für die neapolitanische Periode der Fall zu sein, bei deren Behandlung von der Benutzung der großen topographischen Literatur, die hier in Betracht kommt, nicht mehr zu verspüren ist als bei Fraschetti.

Es sind weder die einzelnen Angaben noch auch die Reihenfolge und Zahl der Werke einwandfrei. Die Madonnengruppe in der Certosa von S. Martino, welche der Autor gleich nach den Statuen der Fassade des Monte di Pietà nennt, gehört nicht an den Anfang, sondern an das Ende der neapolitanischen Periode. Sie kam 1624 aus dem Nachlaß des Michelangelo Naccarini, Pietros Arbeitsgenossen in Neapel, in unvollendetem Zustand an die Certosa, wo sie — wie sich sehr wahrscheinlich machen läßt — von dem cav. Cosimo Fanzaga, der sich seit 1623 im Dienste der Karthäuser befand, überarbeitet worden sein dürfte. Sie bildet in der Beurteilung des künstlerischen Entwicklungsganges Pietros den springenden Punkt. Es erscheint darum als ein Mangel, wenn der Verf. einerseits auf die quellenkritisch komplizierte Frage ihrer Zuschreibung die schon Spinazzola (Napoli nobilissima XI.) berührt hat, sowie auf die des angenommenen Anteils Lorenzos gar nicht eingeht, außer daß er sagt, er könne Fraschettis Zweifel nicht teilen, andererseits sie in stilistischer Beziehung mit ein paar nicht tiefergehenden Bemerkungen abtut, ohne ihre Bedeutung für die Stilentwicklung Pietros zu erfassen, ohne auch nur die bei allen Übereinstimmungen doch prinzipielle Verschiedenheit gegenüber den anderen Werken der neapolitanischen Periode zu bemerken.

Bei den Werken in Gesù nuovo übernimmt er aus Fraschetti den alten, auf Celano zurückgehenden Irrtum, wonach die Werke Pietros in die Ka-

pelle Muscettola versetzt und hier mit den Arbeiten eines Finelli-Schülers aus den dreißiger Jahren zusammengekoppelt werden. Die Nichtbenutzung der Guiden hat ihn allerdings vor diesem weiteren Fehler bewahrt, so daß sein durch keine Quelle getrübter Blick Pietros Werk richtig in der von Naccarini ausgeschmückten Kapelle erkannt hat, die aber den Namen ihres Gründers Fornaro führt.

Verständlich erscheinen mir die Zweifel des Verf. an der Echtheit der Täuferstatue in Santa Maria la Nuova, unverständlich hingegen das angeführte Argument: die hohe Qualität der Statue. Dazu wurde er wohl durch ihren renaissancemäßigen Charakter verführt; denn sie ist ein Werk aus der Schule Giovanni da Nolas, und zwar ein sehr mittelmäßiges. Offenbar diese Übereinstimmung mit dem Stil der lokalen Plastikerschule — die Statue ist geradezu eine Kopie eines Originals des Hauptmeisters in S. Domenico Maggiore — hat den Verf. zu einer Zurückdatierung um mehrere Jahrzehnte vor Pietros Ankunft veranlaßt. Sie ist aber ein ebensowenig stichhaltiges Argument gegen die Autorschaft Pietros, für die übrigens schon die unversehrte Guidentradition spricht. Denn Pietro Bernini fällt mit dem größten Teil seiner neapolitanischen Werke — es bilden eigentlich nur die Karthäuser-Madonna und etwa noch die Statue in Gesù eine Ausnahme — in den Kreis der lokalen neapolitanischen Plastikerschule, die von Giovanni Merliano ihren Ausgang nimmt, dessen Stil auf den der toskanischen Quattrocentisten zurückgeht, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Neapel gearbeitet haben und die in Naccarini ihren letzten von Fanzaga und Finelli, den ersten Meistern des barocken Stils in Neapel, abgelösten Vertreter hat. Schon durch seine bezeugte innige Verbindung mit Naccarini ist dies Verhältnis Pietros zur neapolitanischen Kunst indiziert. Darin, daß dies dem Verf. entgangen ist, scheint mir ein Hauptfehler seiner Darstellung zu liegen.

Von einer Ableitung des Stils Pietros kann überhaupt kaum gesprochen werden. Der Verf. beschränkt sich darauf, ihn einmal einen »tardo michelangiolescho« zu nennen, ein anderes Mal, gelegentlich der Karthäuser-Madonna, zu sagen: »il barocco entra a spirare la sua grazia sdolcinata nelle robuste forme toschane«. Von solchen kann bei Pietro niemals die Rede sein, und auch die erste Bezeichnung trifft nicht in dem Sinne zu, den ihr der Verf. offenbar unterlegt. Denn es wird wohl niemand in den Statuen Pietro Berninis in der Girolminikirche etwas Michelangelesches sehen wollen. Diese sechs Nischenheiligen — ein Vergleich der zwei Statuen an den Banden, mit denen der Hauptwand wird lehren, daß auch sie die Künstlersignatur Pietros tragen und entschieden nicht von einer Werkstatthand sind, wie dies Muñoz annimmt — schließen sich im Typus, im Standmotiv, in der Gesamtauffassung aufs Engste an die Werke Naccarinis an, wie sie in zahlreichen

neapolitanischen Kirchen noch heute zu sehen sind. Deren Stil wieder läßt sich unmittelbar auf die Kunst des Merliano zurückführen, wenn man auch, gestützt auf ein Dokument, versucht hat, Naccarini zum Giambologna-Schüler zu machen, in dessen Werkstatt er zwar de facto gearbeitet hat, dessen Stil er aber eben so fernsteht wie diese ganze neapolitanische Cinquecentokunst der michelangeleschen Kunst von Florenz und Rom. Dies ist ja gerade das Charakteristische für jenen provinzialen Stil, daß er zwar gewisse Elemente der michelangeleschen Kunst in aller Oberflächlichkeit als tote Formeln übernimmt, von ihren eigentlichen Problemen jedoch unberührt in seiner vormichelangeleschen Renaissanceentwicklung fortschreitet, bis er von der barocken Kunst überrumpelt wird.

Zeugen für diesen engen Zusammenhang Pietros mit der neapolitanischen Kunst Naccarinis sind weiters eine Statue in S. Giovanni dei Fiorentini, die bisher mit sieben andern unter Naccarinis Namen geht, sowie zwei Statuen an der Fassade der Brancaccikapelle in S. Gennaro, Werke, die dem Verf. entgangen sind.

Trotz alledem ist die Bezeichnung Pietros als eines michelangeleschen Künstlers nicht durchaus falsch. In der Karthäuser-Madonna ist ja die Reminiszenz an Michelangelo offenkundig. Aber diese Tatsache ist in Anbetracht der übrigen neapolitanischen Werke Pietros durchaus nichts Selbstverständliches, sondern im Gegenteil sehr überraschend. Sie ist für diese Epoche, das Dezennium vor dem Auftreten Lorenzos, der mit neuen Mitteln an die Lösung der von Michelangelo der ganzen Zukunft gewiesenen fruchtbaren Probleme der Skulptur herantritt, geradezu symptomatisch. In der persönlichen Entwicklung Pietros läßt sie sich wohl am ehesten aus den Einflüssen seiner ersten Periode erklären, die er in Rom im Kreise der florentinisch-römischen Malermanieristen zubrachte. Diese Periode, aus der sich wohl keine Werke Pietros erhalten haben, die aber darum untersucht zu werden verdient, weil hier die Basis zur weiteren Entwicklung des Künstlers notwendigerweise gelegt worden sein muß, übergeht der Verf. In einer Nachtragsnotiz des Novemberheftes der »Vita d'arte« verlegt er in diese Jahre des ersten römischen Aufenthalts eine Madonna im Palazzo Spada. Ich kann mich jedoch — allerdings nur nach der Abbildung — weder seiner Meinung, daß es ein Werk Pietros sei, geschweige der Datierung in seine Jugendzeit anschließen.

Unrichtig ist die Angabe des Verf. von Pietros Anteil an der sogenannten Fontana del Gigante, vollends zu verwerfen die Schlüsse, die er daraus zieht. Denn selbst wenn sich eine Beteiligung Pietros beweisen ließe — die Annahme einer solchen beruht aber nur, wie man leicht zeigen kann, auf einer Verwechslung Celanos zwischen dieser einst auf dem Largo del Palazzo aufgestellten Fontäne und einer älteren, die früher in Santa Lucia stand,

jetzt die Villa nazionale schmückt, von einer korrupten Tradition dem Domenico d'Auria zugeschrieben wird, wie Ceci aber nachgewiesen hat, tatsächlich die von Naccarini 1606 ausgeführte ist, an der also Pietro beteiligt sein könnte —, selbst wenn sich, sage ich, seine Teilnahme an der ersten beweisen ließe, die aber in Wirklichkeit erst aus einer Zeit stammt, da Pietro Neapel bereits verlassen hatte, wäre er darum noch nicht der »abile decoratore«, zu dem der Verf. ihn leichtsinnigerweise hier und auf Grund des Reliefs am Grabe Klemens VIII. machen will, einer Arbeit, die sich, ohne auf besondere dekorative Fähigkeiten ihres Autors schließen zu lassen, anspruchslos in das Schema jenes Papstgrabes fügt. Ebenso erscheinen mir auch die Schlüsse des Verf. aus Pietros dokumentarisch überliefertem Anteil an der Fontana Medina bei dem heutigen Erhaltungszustand des Objekts nicht einwandfrei. Einerseits sind weder die Satiren und Nymphen von Naccarini allein, da — was in den Cedole di Tesoreria von Muñoz' Gewährsmännern übersehen wurde — auch Pietro dafür bezahlt wird, noch sind andererseits die Putten in ihrer heutigen Form von ihm, da sie wahrscheinlich 1670 bei einer Spoliierung des Denkmals durch Don Pietro d'Aragona, entführt wurden. Auch hätte der Verf. nur ein Verzeichnis der Vizekönige von Neapel nachschlagen müssen, um zu sehen, daß der Brunnen nicht nach seinem Erbauer benannt sein kann, daß der Herzog von Medina vielmehr in den Vierzigerjahren regierte und er es war, der den Cav. Fanzaga mit einer Erweiterung der Anlage betraute, die darin bestand, daß das ursprüngliche Bassin mit einer reichen Balustrade umgeben wurde, ein Umstand, der dem Verf. entgangen ist.

Auf selbständiger Arbeit scheint mir erst der zweite Teil des Aufsatzes zu beruhen, der sich mit den römischen Werken des Künstlers beschäftigt. Hier liegt eine tatsächliche Verwertung dokumentarischen Materials vor, das der Verf. in übersichtlicher Weise als Anhang publiziert, eine Verwertung, deren Sachlichkeit allerdings beeinträchtigt wird durch das Oberflächliche der eingefügten stilkritischen Bemerkungen, denen zufolge Pietro bald als der »autore accurato cinquecenteschо« erscheint, bald wieder wegen seiner »resultati barrocchi falsi« gerügt wird. Von einer Erkenntnis des Entwicklungsganges des Künstlers, der aus dem provinzialen neapolitanischen Milieu in die Gruppe der paolinischen Künstler geraten, in der sich die verschiedensten Elemente zu einem gemeinsamen Werke verbunden haben, eine ganz singuläre Stilwandlung durchmacht, ist auch hier nichts zu verspüren. Diese Verkennung der stilistischen Entwicklung spiegelt sich in der Bewertung der einzelnen Arbeiten wieder.

Gelegentlich des Reliefs der Assunta im Baptisterium von Santa Maria Maggiore kann sich der Verf. die Frage nicht versagen, ob dem Künstler nicht bei der Wiedergabe der graziösen Gebärden der Engel, welche die

Madonna umgeben, die ihm vertrauten kindlichen Bewegungen »del suo piccolo Lorenzo« vorgeschwebt seien. Wenn man sich jedoch schon mit solchen Harmlosigkeiten abfindet, mit der stilistischen Wertung des Reliefs kann man nicht einverstanden sein, wenn man den Entwicklungsgang des Künstlers auch nur oberflächlich betrachtet hat. Das Relief soll dieselben Charakterzüge aufweisen wie die neapolitanischen Werke. Eben das nicht! Die eigentliche Stilwandlung Pietros wird auf den Einfluß der Antike zurückgeführt, der sich in Rom seiner bemächtigte. Eben der nicht! Es ist ja richtig, daß Pietros Mitarbeiter an den Grabmälern der paolinischen Kapelle, von der Restaurierungstätigkeit ausgehend, stark antiken Einflüssen unterlegen sind; aber man wird kaum etwas finden, was der Antike fernersteht als das Relief der Papstkrönung oder die durchaus einem neuen Stilgefühl entsprungenen Karyatiden, und es zeugt von einer seltsamen Verkennung, wenn der Verf. behauptet (p. 442), »nei quattro termini lo scultore ha seguito modelli antichi«. Es wird unentwegt mit fertigen Begriffen operiert, die sich in gewissem Sinne zu gangbaren Erklärungen eignen, über deren wesentlichen Inhalt man sich jedoch keine Rechenschaft gibt.

Von der Täuferstatue in S. Andrea della Valle wird ausgesagt, sie sei noch ganz »cinquecentescha«, und weiter, sie sei von allen vier Statuen der Barberini-Kapelle »la più arcaica«. Selbst wenn man eine derartige Anwendung völlig vager Schlagworte für zulässig hielte, muß man doch sagen, daß die Täuferstatue sich ebenso von den Statuen des Buonvicino, Stati und sogar des Mochi durch die neuartige, malerische Behandlung des Kopfes, der Oberfläche, durch Ausdruck und Bewegungsmotiv auszeichnet wie die Karyatiden vor den übrigen Werken der borghesischen Kapelle, und daß hier ebenso wie in dem Engel des Quirinals die ersten Spuren eines neuen Stils auftauchen, inmitten der epigonenhaften Reste cinquecentescher Tradition, Spuren, die uns unmittelbar auf den Erfinder des neuen Stils in der Skulptur selbst, auf Lorenzo Bernini, führen.

Völlig offenbar wird der Zusammenhang, wenn man Pietros Täuferstatue mit der Äneasgruppe Lorenzos in der Villa Borghese zusammenstellt. Auch der Verf. hat ihn erkannt, doch deutet er ihn auf seine Weise. Wieder ist es dieser unklare Begriff des »Cinquecenteschen«, der ihn dazu führt, die Gruppe für Pietro allein in Anspruch zu nehmen. Außer diesem prinzipiellen Hauptargument führt er noch eine Reihe stilkritischer Beobachtungen an, welche diese Hypothese stützen sollen, die aber einer eingehenden Überprüfung nicht standhalten. Die Übereinstimmung in der Armhaltung weist nur auf das gemeinsame michelangelesche Vorbild; Haar- und Bartbehandlung ist nicht übereinstimmend, sondern im Gegenteil durchaus abweichend und vielleicht am meisten geeignet, die Verschiedenheit der künstlerischen Handschrift auch rein äußerlich zu offenbaren. Daß

sie aber auch innerlich besteht, kann einem bei tieferer Betrachtung nicht entgehen. Der gleiche Typus, ein ähnliches Motiv, ist beim Äneas von einer ganz andern Persönlichkeit wiederholt worden, über deren grundverschiedene Anlage uns die Ähnlichkeit nicht täuschen darf, einer Persönlichkeit, deren geniale Unfertigkeit nichts zu tun hat mit dem bereits an eine Manier grenzenden Altersstil Pietros. Die Äneasgruppe repräsentiert in ihrer »rigidità« und »freddezza«, wie es der Verf. nennt, den ersten Versuch eines jungen hochbegabten Künstlers, zwei Akte zu einer Gruppe zusammenzukomponieren; der nächste Schritt in der Lösung dieses eminent plastischen Problems ist die Apollogruppe der Villa Borghese, wo er durch Auflockerung der Verbindung zwischen den zwei Körpern das Problem von einer andern Seite anfaßt, bis er in der dritten Gruppe, dem Raub der Proserpina, es zu einer — wenn auch nicht neuen (Gianbologna), so doch für die Zukunft vorbildlichen — virtuosen Lösung führt. Ich glaube, daß jedem, der einmal diese drei zeitlich aufeinanderfolgenden Gruppen im Abbild nebeneinandergelegt und verglichen hat, die Erkenntnis dieser Entwicklung sich von selbst aufdrängt und die Zuteilung der Äneasgruppe, die mir geradezu als der Typus eines genialen Jugendwerkes erscheint mit dem ganzen Reiz seiner Unbeholfenheit in kompositioneller Hinsicht, an einen reifen, fertigen Künstler zweiten oder dritten Ranges gezwungen erscheinen muß.

Es läßt sich übrigens genau verfolgen, wie es zu dieser falschen Interpretation einer künstlerischen Handschrift kam. Baldinucci hat mit seiner treffenden, doch harmlosen und durchaus nicht mißzuverstehenden Anmerkung, daß man an dem Werk Lorenzos »einigermaßen den Stil des Vaters erkennen könne«, Fraschetti zu der irrtümlichen Auslegung verführt, Pietro sei an der Ausführung der Gruppe wirklich beteiligt gewesen. Muñoz, der mit Recht betont, daß die »precocità« Lorenzos in den Quellen einen legendenhaften Charakter habe, versucht nun diesen Mangel der Tradition zu korrigieren, indem er gleich das erste große, angeblich mit 15 Jahren (1613) von Lorenzo geschaffene Werk auf Rechnung des Vaters setzt, wozu ihn Fraschettis Irrmeinung leicht führen konnte. Diese Emendationsmethode ist jedoch verfehlt. Die Äneasgruppe läßt sich ohne weiteres aus dem Jahre 1613 etwa in das Jahr 1617 versetzen, da es wohl außer Zweifel stehen dürfte, daß ihr die Entstehung der Täuferstatue Pietros vorangegangen ist (1616). Damals aber war Lorenzo bereits 19 Jahre alt, also doch schon über das Wunderkind hinaus, in einem Alter, in dem man ihm dieses Werk zutrauen kann, ohne sich des Fehlers schuldig zu machen, den der Verf. mit Recht der Überlieferung Baldinuccis vorwirft.

Ebenso wie bei der Äneasgruppe stellt der Verf. bei der Statue des hl. Sebastian im Palazzo Barberini das, was Fraschetti vorsichtig oder mit Einschränkung behauptet hat, als gewiß hin; aber trotz der Zweifel, die

man auch gegen diese Bestimmung haben kann, noch mit mehr Glück als bei seiner letzten, selbständigen Zuschreibung, die man mehr als bedenklich nennen muß, trotz der Anrufung eines Zeugen wie Corrado Ricci: Pietro Bernini wird für die vielbesprochenen Faunsmaske im Bargello verantwortlich gemacht. Ich kann mir nicht vorstellen, daß der Verf., der Pietro selbst noch den »accurato scultore cinquecentescho« nennt, ernstlich an seine Autorschaft bei diesem inferioren, späten Dekorationswitz glaubt. Der Verf. deutet selbst zwischen den Zeilen an, wie eine derartige Bestimmung zustande kommen konnte, welche in ihrer naiven Verkennung des Stils Pietro Berninis fast die übrige anerkennenswerte Arbeit des Verf. beeinträchtigen könnte. Man hat richtig erkannt, daß die Faunsmaske nicht von Michelangelo ist, man hat gesagt, sie sei secentesk, barock, d. h. berninesk (vgl. Reymond), von Lorenzo kann sie aber doch wohl nicht sein — nun so ist sie von Bernini Vater. Auf eine andere Weise, glaube ich, kann man nicht zu dieser Bestimmung kommen, zu der ja der Verf. auch tatsächlich keine nähere stilkritische Begründung gewagt hat.

Wir haben eingangs die Stellung erwähnt, die Muñoz im Widerspruch mit Fraschetti gegenüber der Frage der Jugendwerke Lorenzos einnimmt. Wir haben in dem Titel der Monographie das Programm einer neuen Auffassung dieser wichtigen Frage zu erkennen geglaubt. Tatsächlich hat der Verf. im zweiten Teil seines Aufsatzes auf Grund seiner dokumentarischen Forschungen manches zur Biographie Pietros vorgebracht, was bleibenden Wert hat, und es werden einige Punkte der vita, wie ich sie — noch ohne Kenntnis der Studie Muñoz' — als Auszug aus einer größeren Arbeit im November-Dezember-Faszikel der »L'arte di Adolfo Venturi« aufgestellt habe, zu korrigieren sein. Sonst kann aber die Monographie den wissenschaftlichen Erwartungen, die jene Kritik der älteren Auffassung erregte, nicht gerecht werden. Die alte klassizistische Vorstellung vom Verfall der Kunst klingt als Oberton bei den verstreuten stilkritischen Bemerkungen noch immer mit. Die Erkenntnis von dem Irrtum Fraschettis und von der Bedeutung der Jugendwerke Lorenzos für die Entstehung der neuen Kunst war also auch nur eine »cosa sbocciata imprevedutamente in una selva confusa«.

Georg Sobotka.

Malerei.

Laudedeo Testi. La storia della pittura veneziana. Parte prima: Le origini. Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1909.

Die Forschung hat sich der ältesten venezianischen Malerei verhältnismäßig spät zugewandt. Nur wenige Seiten nimmt diese Materie bei Crowe

und Cavalcaselle ein. Man kannte damals knapp die bedeutenderen Künstler. Mit dem allgemeinen größeren Interesse an Duecento- und Trecentokunst erwachte dann auch in Venedig der Wunsch, mehr von dieser Epoche zu erfahren. Man ging in die Archive, suchte und fand zahlreiche Nachrichten über venezianische Maler des Mittelalters und forschte eifrig nach erhaltenen Werken dieser Zeit. Zu den bereits bekannten, hauptsächlich in den venezianischen Museen aufbewahrten Stücken gesellten sich andere, halb oder ganz vergessene, vornehmlich solche, die sich in abgelegenen Orten an der Küste auf beiden Seiten der Adria erhalten hatten. So lieferte die Forschung mit den Jahren eine Menge größerer und kleinerer Resultate, und es war jetzt an der Zeit, diese Einzelergebnisse zusammenzuschmieden. Das R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti hat sich das Verdienst erworben, durch ein Preisausschreiben die Anregung zu solcher zusammenfassenden Arbeit gegeben zu haben. Den Preis hat es dann mit bestem Grunde Testi zuerkannt, der die gestellte Aufgabe mit nicht zu übertreffender Gründlichkeit gelöst hat.

Im ersten Kapitel spricht der Verf. von Venedig im Mittelalter, wobei er besonderes Gewicht auf die früh angeknüpften und stetig weiter ausgebreiteten Beziehungen der Stadt zum Orient und dessen Kultur legt. Für Testi sind diese Beziehungen neben dem durch emsigen Handel schnell erworbenen kolossalen Reichtum, der eine üppige Prachtentfaltung gestattete, und nicht die Eigentümlichkeit der venezianischen Luft die Ursachen für die besondere koloristische Begabung der venezianischen Schule. Ich zweifle, ob sich das Phänomen überhaupt so einfach erklären läßt, und denke, daß man nicht die eine oder die andere, sondern vielmehr einen Komplex von Ursachen anzunehmen hat. Gewiß wird die große Verbreitung orientalischer Erzeugnisse und der üppige Reichtum von besonderem Einfluß auf die Geschmacksbildung gewesen sein, andererseits ist aber doch wohl anzunehmen, daß die ganz exzeptionellen atmosphärischen Bedingungen ebenfalls mitgewirkt haben, der venezianischen Kunst eine koloristische Tendenz zu geben.

Im zweiten Kapitel behandelt Testi die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco sowie andere musivische Werke in Murano, Torcello und Triest und stellt die frühesten Nachrichten über die in Venedig tätigen Maler zusammen. Drei Exkurse sind diesem Kapitel beigegeben. Der erste bekämpfte eine These Adolfo Venturis, die Mosaiken hätten keinen nennenswerten Einfluß auf die Entwicklung der venezianischen Malerei gehabt, der zweite interpretiert einige trecentistische, venezianische Künstlertestamente, der dritte die Statuten der venezianischen Maler vom Jahre 1271, die ältesten Italiens.

Im dritten Kapitel bringt Testi die Rede auf die ältesten erhaltenen Gemälde, auf den Kruzifixus über dem Altar del Capitello in S. Marco, auf den Schrein der Beata Giuliana in einem Oratorium bei S. Agnese, auf den holzgeschnitzten hl. Donatus mit den gemalten Stifterfiguren im Dom zu Murano, und geht dann nicht, wie man erwarten sollte, zu den bekannten Hauptmeistern des venezianischen Trecento über, sondern gibt ein langes, kritisches Verzeichnis teils erhaltener, teils zugrunde gegangener, vielfach anonymer Werke von geringerer Bedeutung. Die Geduld des Lesers wird hier auf eine etwas harte Probe gestellt, der erst im vierten Kapitel etwas von den Hauptmeistern des venezianischen Trecento zu hören bekommt, zunächst von Maestro Paolo.

Testi spricht diesem Meister den gotischen Altaraufsatz in Piove di Sacco, von dem Pinton behauptet hatte, daß er die Signatur Paolos trage, ab. Wie Testi, so haben ein Freund und ich das Bild vergebens nach der von Pinton mitgeteilten Inschrift abgesucht. Sie ist nicht zu finden. Pinton muß an Halluzinationen gelitten haben.

Der Behandlung der Bilder Maestro Paolos und seiner Söhne folgt diejenige Lorenzo Venezianos und weiter eines Anonymus, dessen Werke sich in Chioggia, im Louvre, in den Museen von Ajaccio, Toulouse und im Dom zu Pirano befinden. In betreff der zu einer Pala vereinigten 27 Tafeln in S. Martino zu Chioggia bin ich nicht ganz Testis Ansicht. Testi hat diese Bilder sehr sorgfältig untersucht und hat drei verschiedene ausführende Hände beobachtet, zweifelt aber nicht, daß diese 27 Tafeln von Anfang an ein Ganzes bildeten. Ich bin der Überzeugung, daß die Bilder nicht nur von verschiedenen Händen stammen, sondern ursprünglich überhaupt nicht zusammengehörten. Zwei Polyptychen sind hier ganz sinnlos zu einem greulichen Aufbau zusammengezimmert worden. Ursprünglich setzte sich sicherlich das eine Altarwerk aus der Madonna und den Heiligenfiguren zusammen, das andere wird als Mittelstück das Martinsrelief gehabt haben, das von den in Reihen übereinandergesetzten Szenen aus der Legende dieses Heiligen flankiert wurde. Ein derartig angeordneter Altar ist uns in dem Werk Simones da Cusighe in der venezianischen Akademie erhalten. Das neugerahmte Altarwerk eines anonymen Trecentisten am gleichen Ort (Nr. 21) gehört zum gleichen Typ. Da die Martinslegenden also nicht zu den Heiligenfiguren gehören, gilt nicht für sie das Datum (1349), das am Sockel des Madonnenthrons zu lesen ist.

Der Schluß des Kapitels ist den Caterini — nach Testi haben wir drei Künstler dieses Namens, zwei Maler und einen Bildschnitzer, zu unterscheiden — und den mit jenen gemeinschaftlich tätigen Donato di S. Vitale und Bartolomeo di Maestro Paolo gewidmet.

Das folgende Kapitel ist überschrieben: I pittori forestieri nel Veneto. Das sind Tommaso da Modena, Guariento, Antonio Veneziano und Giovanni da Bologna. Der Raum, der diesen Künstlern hier gegönnt wird, steht in keinem rechten Verhältnis zu der Bedeutung, die sie für die Geschichte der venezianischen Malerei haben. Ganz lose sind die Beziehungen Tommasos zu venezianischen Künstlern. Daß Antonio wirklich in Venedig tätig gewesen, ist trotz Vasaris Behauptung höchst zweifelhaft. Jedenfalls sind weder venezianische Elemente in Antonios Werken wahrnehmbar noch in Venedig ein Niederschlag des dort hinterlassenen Eindrucks. Anders steht es freilich um Guariento, der mit seinem kolossalen »Paradies« im Dogenpalast tatsächlich einigen Einfluß auf venezianische Maler gewonnen hat. Die bescheidene Kraft Giovanni da Bolognas nahm wohl mehr an, als daß sie imstande war, Anregungen zu geben.

Zu den wenigen zaghaften Nachahmern Guarientos, denen das sechste Kapitel gewidmet ist, gehört der Urheber einer Madonna, die dem Kind eine Rose reicht, im Museo Correr mit der nicht unverdächtigen Signatur des Stefano Pievan di Sant' Agnese, zu ihnen gehört ferner Niccolò Semitecolo, dem der Verf. nur die vier Darstellungen der Sebastianslegende in der Dombibliothek zu Padua, nicht die ebendort bewahrte Trinität und Madonna mit dem Kinde läßt. Den Schluß bilden Jacobello Alberegno und Jacobello di Bonomo.

Es folgt nun im siebenten Kapitel Niccolò di Piero, dessen liebenswürdige Madonna in der Akademie vom Jahre 1394 bereits das Nahen einer neuen Zeit verkündet. Die venezianische Kunst war jetzt so weit gereift, daß sie imstande war, aus der Anregung, die ihr der Aufenthalt und die Tätigkeit in Venedig zweier bedeutender, fremder Künstler brachte, nachhaltigen Nutzen zu ziehen. Von 1408 bis 1414 hielt sich Gentile da Fabriano in der Lagunenstadt auf und malte ein Fresko im Dogenpalast, sowie Altarbilder für venezianische Kirchen. Später kam Pisanello nach Venedig. Daß das im Jahre 1409 war, läßt sich jetzt nach Biadegos Forschungen nicht mehr annehmen. Es sei denn, daß man Biadegos Schlußfolgerungen nicht als zwingend anerkenne und leugne, daß der 1397 geborene Antonio Pisano mit dem uns bekannten großen Künstler identisch sei. Testi aber akzeptiert — allerdings unter Äußerung leisen Zweifels — Biadegos Resultate entschließt sich jedoch nicht, aus ihnen die Konsequenzen zu ziehen und das unmögliche Datum aufzugeben. — Eine Hypothese Lionello Venturis, kölnische Maler aus der Schule Meister Wilhelms hätten auf Pisano und andere Veroneser eingewirkt, weist Testi als schlecht begründet zurück und deutet statt dessen auf Burgund, das um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts in intimen Beziehungen zu Verona stand. Diese Annahme erfährt

durch eine unlängst erschienene Spezialuntersuchung im wesentlichen Bestätigung [1]).

An Gentile da Fabrianos Werken bildete Jacobello del Fiore seinen Stil. Leider ist uns nichts aus der Frühzeit des Künstlers erhalten, so daß wir in bezug auf Jacobellos Weise vor Gentiles Ankunft auf bloße Mutmaßungen angewiesen sind. Wahrscheinlich hat er in seiner Jugend, und ebenso sein Vater Francesco, von dem keine Arbeiten bekannt sind, eine dem Niccolò di Piero verwandte Richtung vertreten. Gentiles Einfluß ist weiter bei dem in Venedig tätigen Bolognesen Michele di Matteo Lambertini zu konstatieren, und endlich bei Donato Veneto, dessen Identifikation mit Donato Bragadino Testi nicht für völlig gesichert erklärt. Von diesem Maler ist uns nur ein bezeichnetes Werk erhalten, ein Markuslöwe mit zwei Heiligen, das ehemals nach Ridolfi 1459 datiert war. Ich glaube auf Grund dieses Bildes Donato zwei mit Unrecht Antonio Vivarini zugeschriebene Werke zuweisen zu können, eine thronende Madonna mit dem Kinde, offenbar Mittelstück eines Polyptychons, in der Galerie zu Budapest (Nr. 103) und eine Marien-Krönung in der Galerie zu Rovigo (Nr. 158).

Zum Schluß behandelt Testi die Schule, die am stärksten jemals die venezianische Malerei beeinflußt hat, die Schule von Padua. Der Ansicht Kristellers entgegengesetzt tritt der Verf. für die Bedeutung Squarciones als Lehrer Mantegnas ein, während er die Anregungen von der Seite Jacopo Bellinis für stark überschätzt hält. Über das Abhängigkeitsverhältnis der venezianischen Quattrocentomalerei von Padua wird Testi in dem hoffentlich bald erscheinenden zweiten Bande reden. Der vorliegende schließt mit einem Ekxurs über die venezianische Miniaturmalerei.

Es ist nicht leicht, über Testis Buch etwas Zusammenfassendes zu sagen. Der Haupttugend des Verfassers, seiner bewunderungswürdigen Gründlichkeit, wurde bereits gedacht. Ihm ist kein Bild zu geringwertig, um nicht besprochen zu werden, keine urkundliche oder literarische Notiz zu unbedeutend, um nicht zitiert, kein Problemchen zu unwesentlich, um nicht erörtert, und kein Irrtum zu klein, um nicht richtiggestellt zu werden. So hat uns Testi ein Werk gegeben, das, was Zuverlässigkeit anbelangt, in unserer Wissenschaft wenige seinesgleichen hat. Dennoch wird, fürchte ich, das Buch nicht viele Leser finden. Unterhaltend ist die Lektüre nicht.

Das liegt ganz gewiß zu großem Teil am Stoff. Die vorgetragene Materie ist an sich nicht allzu interessant, im ganzen wie im einzelnen. Die Entwicklung vollzieht sich ohne jegliche Sensationen in langsamem, beinahe

---

[1]) Vgl. die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona von Kurt Zoege v. Manteuffel. Diss. Halle 1909. Hier wird zwar nicht speziell Burgund, sondern Frankreich im allgemeinen als Heimat des in Frage stehenden Stiles nachgewiesen.

schleppendem Tempo, und in dieser ganzen Reihe venezianischer Trecentisten befinden sich wohl einige liebenswürdige Koloristen, aber auch nicht eine fesselnde Persönlichkeit. Die Bedeutung dieser Künstler ist wesentlich historischer Art.

Außerdem ist Testis Behandlungsweise etwas umständlich. Er pflegt zunächst bei jedem bedeutenderen Künstler eine allgemeine Charakteristik vorauszuschicken, wobei er sich notwendigerweise bereits auf die einzelnen Werke berufen muß. Dann folgt eine Mitteilung und peinliche Prüfung der Nachrichten, der Urkunden und der Bildinschriften, der erhaltenen wie der überlieferten, an die sich ein chronologischer Prospekt schließt. Hieran reiht sich die Besprechung des Oeuvre. Die erhaltenen Werke werden genau beschrieben, für die verlorenen die Aussagen älterer Autoren mitgeteilt. Darauf folgt eine Diskussion der dem Künstler zu unrecht zugeschriebenen Arbeiten. Den Schluß bilden Zitate von Urteilen anderer Historiker über den betreffenden Künstler, an dem Kritik geübt wird. Endlich folgt ein abschließendes Urteil des Verfassers. Dazu kommt noch eine Unmenge von teilweise gigantischen Fußnoten, die hauptsächlich des Verfassers unersättlicher Lust an Polemik gewidmet sind, aber auch vieles von bleibendem Wert enthalten.

Gewiß wird auf diese Weise die Materie sehr gründlich behandelt, aber doch auf Kosten einer ganz straffen Konzentration und mit notwendigerweise zahlreichen, etwas ermüdenden Wiederholungen. Es ist wohl überhaupt nicht recht möglich, gleichzeitig mit einer kritischen Bearbeitung des gesamten Materials eine einheitliche Darstellung einer größeren Epoche zu geben. Die vielen kleinen Einzelfragen, die die Monumente und Urkunden stellen, lenken beständig von den großen Linien ab. Es wäre besser, eine Trennung vorzunehmen, die Nachrichten und Monumente streng regesten- und katalogmäßig zu geben, den geschichtlichen Verlauf aber gesondert und befreit von jeglicher Erörterung von Detailfragen.

Ganz sicher hätte der Verf. sich und uns die tausend kleinen und großen Ausfälle gegen andere Forscher ersparen können. Er hätte sicher sein können, daß auch ohne Festnagelung jedes Flüchtigkeitsfehlers anderer, ohne Brandmarkung jedes fremden Irrtums seine Arbeit sich kraft ihrer großen inneren Vorzüge durchgesetzt hätte.

Was die Ausstattung anlangt, so ist zu bedauern, daß die Arbeit, die für Generationen die grundlegende über frühe venezianische Malerei sein wird, den in den Text eingefügten Illustrationen zuliebe auf wenig haltbares Glanzpapier gedruckt wurde. Andererseits verpflichten uns Verf. und Verlag durch Güte und Reichtum der Abbildungen zu ganz besonderem Danke. In vorzüglicher Weise sind alle wichtigeren Bilder, auch solche, die sich an entlegeneren Orten befinden, reproduziert.

Einer ausdrücklichen Auffordung des Verfassers folgend, sei zum Schluß auf zwei kleine Irrtümer aufmerksam gemacht. Solche, die bereits von anderer Seite notiert wurden, sollen hier unberücksichtigt bleiben [2]).

Auf Seite 165 wird unter den zugrunde gegangenen Trecentomalereien eine »Anbetung der Hirten mit Gregor, Jakobus, Nikolaus und Markus« genannt, die Boschini in S. Elena erwähnt. Das Bild ist weder trecentistisch noch zugrunde gegangen. Es befindet sich in der Akademie zu Venedig (Nr. 100) und ist eine Arbeit Lazzaro Bastianis.

Auf Seite 187 Anm. 5 spricht Testi die Vermutung aus, daß eine Urkunde laut der am 20. Mai 1343 die Prokuratoren de supra 400 Dukaten erhalten, »cum proposuerint palam altaris ipsius beati Marci facere laborari et ornari, secundum quo decet pro onore tanti sancti eciam pro magnificentia civitatis«, auf die von Maestro Paolo und seinen Söhnen im Jahre 1345 geschaffene Schutzdecke der Pala d'oro sich bezieht. Weder die hochtönenden Worte noch die große Summe passen recht zu der verhältnismäßig bescheidenen Arbeit. Für die Ancona, die Paolo drei Jahre später für die Kapelle des Dogenpalastes malte, erhielt er 20 Dukaten. Sicherlich ist die in ihrer Aussage ja auch kaum zweideutige Urkunde auf die Pala d'oro selbst zu beziehen, die damals restauriert wurde, was u. a. die auf ihr angebrachte Inschrift bezeugt:

> Post quadrageno quinto, post mille trecentos
> Dandolus Andreas praeclarus honore ducabat
> . . . .
> Tunc vetus haec pala gemmis praetiosa novatur.

Hadeln.

Graphische Kunst.

Meister der Graphik Bd. II. Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. von **Max Geisberg.** 132 S., 70 Tafeln. Klinkhardt und Biermann in Leipzig 1909.

»Im Jahre 1414 trat dank der Bemühungen des Kaisers Sigismund das große Konzil in Konstanz zusammen, um das große Schisma, das die Christenheit in drei Teile spaltete, zu beseitigen. Nie hat Deutschland eine glänzendere Vereinigung aller führenden Geister Europas gesehen. 3 Patri-

---

[2]) Vgl. die Rezension durch Georg Gronau in Archivio stor. italiano. Ser. V, T. XLIII, fasc. 2.

archen, 23 Kardinäle, 93 Erzbischöfe, 151 Bischöfe waren zugegen. Von Frankreich waren die beiden großen Vertreter französischer Wissenschaft, Pierre d'Ailly und Johann Gerson, gekommen. Anwesend war der letzte Minnesänger Oswald von Wolkenstein und neben ihm der burleske Spanier Mossen Borra. Der italienische Humanismus hatte seinen glänzenden Vertreter in Poggio gesandt, über dessen Erlebnisse Konrad Ferdinand Meyer im »Plautus im Nonnenkloster« so ergötzlich berichtet hat. Es mag auch mit dem Konzil zusammenhängen, daß der damalige Konstanzer Bischof Otto III. von Hachberg in seiner Bibliothek Werke des Petrarca besaß. Von hier ging des Fürstbischofs von Fermo Dante-Übersetzung aus.

Mit den Kardinälen, Bischöfen, Doktoren, Fürsten und Adeligen aber kam ein ungeheures Gefolge. Es kamen unzählige Händler, die sich für die Dauer des Konzils in Konstanz niederließen, auch Künstler und Kunsthandwerker, um hier ihre Ware feilzubieten und an den Mann zu bringen. Fahrende Leute in großer Zahl. Alle Nationen des damaligen führenden Europas waren vertreten; und die Bewohner der reichen Stadt, durch ihren Handel bereits in regen Beziehungen mit Frankreich, Burgund, Spanien und Italien, konnten ihre Kenntnisse der fremden Geisteswelt nun auch zu Hause bereichern.« (Vgl. Max Wingenroth und Gröber: Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils. Bielefeld-Freiburg 1909.)

Sollte, so muß man sich nun fragen, nicht die Kunst die größten Anregungen bei einem derartigen Zusammenströmen der verschiedensten Elemente empfangen haben? Nichts ist natürlicher. Zeuge dafür ist namentlich Konrad Witz, der sicher in Konstanz gelernt hat. In die Gruppe einzurechnen sind ferner der Ulmer Plastiker Hans Multscher, der aus Mersburg am Bodensee stammende Kölner Meister Stephan Lochner und nicht zuletzt Lukas Moser von Weil, dessen Tiefenbronner Altar von 1431 Daniel Burckhardt einmal mit vollem Rechte als ein posthumes Werk der Konstanzer Konzilskunst bezeichnet hat. Nur zu wahrscheinlich ist es sogar, daß Moser bei seinem bekannten Klageruf »schri kunst, schri und klag dich ser, dein begert jetzt niemer mer, so o we!« an die fetten Zeiten des Konstanzer Konzils gedacht hat, wo bei dem vielen Reichtum, der in den Mauern Konstanz' zusammenströmte, jedenfalls eine ausnahmsweise große Bestell- und Kauffreudigkeit für künstlerische Erzeugnisse geherrscht haben muß. Man könnte sich auch anders gar nicht die große Zahl von Künstlernamen, die uns für diese Zeit in Konstanzer Urkunden und Steuerbüchern erhalten sind, erklären. Allerdings konnten wir bis jetzt noch mit den wenigsten Namen einen mehr als historischen Begriff verknüpfen. Um so erfreulicher ist es, wenn sich in neuester Zeit das Dunkel etwas zu lichten beginnt; die Zeit wird meines Erachtens bald nicht mehr fern sein, wo man von der

Seeschule mit derselben Achtung wie von der Kölner sprechen und noch mehr wie heute erkennen wird, daß es Konstanz vorbehalten war, zur Zeit des Konstanzer Konzils am frühesten in Oberdeutschland eine realistische Kunst, die in der genauen Beobachtung des Menschen und der ihn umgebenden Natur ihr Ziel suchte, heranzubilden.

Doch wir sind mit den künstlerisch zu würdigenden Meistern der Konstanzer Schule jener Zeit noch nicht zu Ende. Wingenroth war es vorbehalten, drei für uns völlig neue, hochbedeutende Maler Heinrich Grübel, Caspar Sünder und Johann Lederhoser, die 1417 die von König Sigismund gestifteten Bilder in der Augustinerkirche für die enorme Summe von 1400 rheinischen Gulden malten, in die Kunstgeschichte einzuführen (vgl. auch den Nachtrag hierzu von Gramm, Repertor. f. Kunstw. 1909, S. 400). Als sehr wichtig möchte ich hier nur flüchtig ferner erwähnen, daß es mir gelungen ist, nachzuweisen, daß jener Heinrich Lang, über den ich in dieser Zeitschrift 1909 S. 333 f. gehandelt habe, wie der Hausbuchmeister (mit dem Heinrich Lang nicht identifiziert werden darf) aus der Konstanzer Schule zweifelsohne hervorgegangen ist. Ich werde demnächst darüber ausführlicher an anderer Stelle berichten.

Doch was soll dies alles, wird sich mancher fragen, bei einer Besprechung des Geisbergschen Buches? Nichts anderes, als daß ich starke Gründe habe, anzunehmen, daß sowohl der Meister des Johannes Baptista wie auch besonders der Meister E. S. der Konstanzer oder allgemeiner der Seeschule erwachsen sind.

Was wir bis jetzt vom Meister E. S. sicher wußten, ist nach Geisbergs Buch etwa folgendes. Von den 314 augenblicklich bekannten Stichen des Meisters sind vier mit der Jahreszahl 1466, zehn mit 1467 versehen. Da diese datierten Stiche ihrer Formensprache und Technik nach zweifellos der spätesten Entwicklungsstufe des Meisters angehören, muß dieser jedenfalls anfangs 1468 verstorben sein. Nach den eingehenden philologischen Recherchen Geisbergs gehören die 4 deutschen Legenden, die auf den Stichen des E. S. vorkommen, dem niederalemannischen Dialekt, wie er in der Bodenseegegend gesprochen wird, an. Damit scheint mir die Herkunft des E. S. vom Bodensee wenigstens gesichert. Nicht damit gesagt ist, daß er auch später sich dort aufgehalten haben müßte. Geisberg glaubt ferner auf Grund des verschiedentlich vorkommenden »Reibeisenwappens« Beziehungen des E. S. zu Straßburg i. E. feststellen zu können. Letzterem kann ich allerdings keinesfalls zustimmen. Denn erstens ist es bis jetzt Geisberg noch nicht gelungen, nachzuweisen, daß das Wappen der Familie Ribeißen aus dem Schaffhausenschen Wappenbuch, das er im Kgl. preuß. Jahrbuch d. Kunsts. 1901 (22) S. 60 abbildet, das Wappen der Straßburger Familie Reibeisen ist, und zweitens hat er bis jetzt noch keinen

Reibeisen für die Zeit, die für den Meister E. S. in Betracht kommt, namhaft gemacht. Der späteste nachweisbare Reybeysen ist vom Jahre 1316! Drittens hat Geisberg auch nicht bewiesen, daß Straßburg, selbst wenn Reibeisen im 15. Jahrhundert dort vorkommen sollten, die einzige Stadt ist, in der Reibeisen überhaupt damals vorkamen. Um so weniger ist an der »Straßburg-Hypothese« Geisbergs irgendwie festzuhalten, als es mir sowie Herrn Prof. Dr. Albert-Freiburg gelungen ist, Reibeisen im 15. Jahrh. für Freiburg und für Konstanz nachzuweisen, die laut Siegelausweis das von Geisberg publizierte Wappen sicher geführt haben. Diese Tatsache enthebt mich der Mühe, auf die Annahme Geisbergs, das »S.« des Monogrammes könnte vielleicht auf »Straßburger« gedeutet werden, des weiteren einzugehen.

Könnte dies vielleicht schon einen Grund abgeben, den E. S. für Konstanz in Anspruch zu nehmen, so spricht ferner dafür, daß wir in seinen landschaftlichen Hintergründen nie ein als Fluß, sondern wohl meist als See zu deutendes Gewässer vorfinden. Dasselbe gilt für den Meister des Johannes Baptista. Noch mehr überzeugen würde eine eingehende Darlegung der Konstanzer Kunst; natürlich muß ich es mir an dieser Stelle versagen. Nur einen Grund, der jeden, wie ich hoffe, sofort überzeugen wird, daß E. S. sich in Konstanz aufgehalten haben muß, will ich anführen. Der Stich L. 81 »Die Madonna von Einsiedeln« ist, worauf mich Herr Prof. Dr. Wingenroth gütigst aufmerksam machte, nur durch das Grabmal des Bischofs Otto III. von Hachberg in der Margarethenkapelle des Münsters zu Konstanz, wie es Fig. 21 des schon erwähnten Buches von Wingenroth und Gröber zeigt, zu erklären. Die Übereinstimmungen sind, ohne daß natürlich an eine genaue Kopie des E. S. gedacht werden kann, so schlagend, daß sich wohl niemand dem Schlusse wird entziehen können, der E. S. müßte dieses Grabmal mit seinen Malereien gut gekannt haben. Der Aufbau bei dem Stich und dem Grabmal ist völlig identisch. Eingeschlossen von einem spätgotischen Bogen, gewahren wir bei beiden eine Mensa (Grabmal) und darüber eine neutestamentliche Szene. Über dem Bogen läuft eine Galerie, deren Architektur bei beiden Arbeiten höchst verwandt ist. Auffällig ist ferner besonders bei beiden das Herüberhängen von Teilen der Kleidung und von Teppichen über die Brüstung der Galerie. Ferner sitzen Datum und Signatur bei E. S. genau an derselben Stelle wie beim Meister von 1445. Ja, sogar dessen Hausmarke glaube ich auf dem Stiche des E. S. rechts unten (vom Beschauer) zu erkennen. Wahrlich, soviele Übereinstimmungen und Anklänge können nicht zufällig sein; hier muß man, wenn man überhaupt noch an Zusammenhänge glaubt, an solche glauben!

Um so mehr dürften auch Zweifel an der Richtigkeit meiner Behauptung nicht entstehen, als bereits allgemein anerkannt ist, daß von einer getreuen Wiedergabe des Gnadenbildes oder der Kapelle in Einsiedeln bei unserm Stiche (L. 81) gar keine Rede sein kann (Geisberg S. 101). Sollte aber wirklich, wie P. Kuhn vermutet, ein Stiftskapitular des Klosters Besteller der betr. Stiche gewesen sein, so war sicherlich Konstanz für diesen der nächstliegende Ort. Hat aber der Meister E. S. die Einsiedelnstiche auf eigene Rechnung gemacht, was sich auch gut denken läßt, so bot sich ihm gerade in Konstanz als Durchgangsstadt für viele Wallfahrer die beste Gelegenheit, seine Stiche zu verkaufen.

Auch das häufige Vorkommen des österreichischen Bindenschildes auf Stichen des E. S. würde, wenn man einen Blick auf die Karte dieser Zeit wirft, für die Bodenseegegend bestens passen. Hoffentlich gelingt es mir, noch weitere Stützpunkte meiner Behauptung beizubringen. —

Was mich veranlaßt, auch den Meister des Johannes Baptista in die Seeschule einzurechnen, ist außer den oberdeutschen Wasserzeichen seiner Stiche und der Beziehung eines E. S. Stiches zu ihm vor allem sein ausgesprochener Wirklichkeitssinn, der Lehrs sogar veranlaßte, ihn den Realisten unter den primitiven Stechern zu nennen. Wie ich schon ausgeführt habe, finden wir aber gerade diesen frühen Realismus am ehesten in Konstanz. Zudem ist die Baumbehandlung des Baptista-Meisters so auffallend mit der des E. S. verwandt, seine Gesichtstypen stimmen so gut zu denen der frühen Stiche des E. S., daß man meines Erachtens sogar an einen näheren als nur örtlichen Zusammenhang der beiden Meister glauben muß. —

Zu Seite 117 des Geisbergschen Buches. Daß es auch ein adeliges Geschlecht »von Meckenheim« gegeben hat, dafür zeugt das Kopialbuch Nr. 822 des großh. Generallandesarchivs in Karlsruhe, wo auf Seite 109 verso folgende Urkunde erwähnt wird: Vrkund, das Johann von Meckenheim ein edelmann. Anno 1487. Leider ist der Text der Urkunde verloren.

Wenn ich versucht habe, in Obenstehendem einige Ergänzungen zu geben, so soll der Wert des Geisbergschen Buches dadurch in keiner Weise herabgesetzt werden. Im Gegenteil, gerade erst durch Geisbergs Untersuchungen bin ich angeregt worden, für den Meister E. S. am Bodensee zu fahnden. Überhaupt wird man sein Buch nur mit ungeteilter Freude begrüßen können; hilft es doch einem längst gefühlten Mangel in der deutschen Kupferstichliteratur in bester Weise ab. Denn nicht jeder Kunsthistoriker oder Laie, der sich mit dem deutschen Kupferstich des 15. Jahrh. beschäftigen will, wird sich die großen Lehrsschen Publikationen beschaffen wollen; ihm

kann das Geisbergsche Buch als völlig ausreichender Ersatz dienen. Neben einem äußerst zuverlässigen Texte, der, ohne langweilig zu werden, auch wichtigere Detailfragen berührt, bringt dasselbe eine solche Fülle von guten, sonst schwer erreichbaren Abbildungen, daß man dem Verleger sowohl wie dem Herausgeber größten Dank wissen muß.

Das Geisbergsche Buch ist, um es kurz zu sagen, eins der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Ereignis der Kupferstichliteratur des Jahres 1909.

Helmuth Th. Bossert.

Die Gemäldegalerie der Brera in Mailand.

Aus Anlaß des neuen Katalogs.

Von **Emil Jacobsen.**

Lange war es arg bestellt um die wissenschaftlichen Verzeichnisse der reichen Gemäldegalerien des ersten Kunstlandes der Welt, die hinter den Katalogen der meisten übrigen Länder Europas, namentlich hinter denen Deutschlands, weit zurückstanden.

Es ist jetzt glücklicherweise anders geworden. Der, welchem das Verdienst gebührt, in dieser Hinsicht Bahn gebrochen zu haben, ist einer der bedeutendsten Kunstgelehrten unserer Zeit: Adolfo Venturi, der in seinem vor einer Reihe von Jahren erschienenen Katalog der Galerie Borghese in Rom seinem Vaterlande das erste, von hoher Kennerschaft diktierte und nach streng wissenschaftlichen Prinzipien geschriebene Verzeichnis einer Gemäldegalerie gab.

Und Venturi fand bald würdige Nachfolger. Ich nenne nur den wenige Jahre nachher erschienenen vortrefflichen Katalog der Gemäldegalerie in Parma von Corrado Ricci, den vor kurzem erschienenen Katalog der Gemäldegalerie in der Akademie von Venedig von Pietro Paoletti, und endlich den erst vor wenigen Monaten erschienenen »Catalogo della R. Pinacoteca di Brera« von Conte Francesco Malaguzzi Valeri, welcher den Gegenstand nachfolgender Erörterungen bildet[1]).

Die Gemäldegalerie der Brera, jetzt eine der größten und wichtigsten Italiens, hat sich aus einem ganz kleinen und unbedeutenden Anfang entwickelt. Im Keime bildete sie eine kleine Anzahl von Gemälden, Kupferstichen und Zeichnungen, welche des Studiums wegen vom ersten Sekretär der im Jahre 1776 eingeweihten Akademie der schönen Künste, Carlo Bianconi, gesammelt wurde.

Diese Akademie bekam, neben der Bibliothek und andern Institutionen, ihren Sitz im großen Gebäude des von Maria Theresia 1772 aufgehobenen Jesuitenordens. 1799 kam von der niedergelegten Kirche S. S. Cosmo e Damiano eine größere Anzahl Altargemälde in die kleine Galerie.

[1]) Catalogo della R. Pinacoteca di Brera di Francesco Malaguzzi Valeri. Con. Cenno Storico di Corrado Ricci. Bergamo. Istituto Italiano d'Arte Grafiche. 1908.

Einen großen Aufschwung nahm sie unter den Nachfolgern Bianconis: Giuseppe Bossi und Andrea Appiani. Unter der großen Anzahl von Gemälden, welche die Galerie den Bestrebungen dieser beiden zu verdanken hat, sind die Madonna mit dem Kinde von Giov. Bellini (Nr. 215) und die Perle der ganzen Sammlung: die Vermählung der Maria von Raphael hervorzuheben.

Nach Giuseppe Mongeri wurde durch ein von Napoleon I. ausgestelltes kaiserliches Dekret, datiert vom 5. Februar 1808, die Pinakothek erst offiziell ins Leben gerufen. Die Einweihung fand statt am 15. August 1809, und könnten wir also im vorigen Jahre (1909) das hundertjährige Jubiläum der Gemäldesammlung feiern [2]).

Im ersten Dezennium des 19. Jahrhunderts wurde die Galerie in der Tat mehr und mehr bereichert, indem eine große Anzahl von Altartafeln aus den niedergelegten Kirchen in Oberitalien in der Brera zusammenströmten.

Durch Einkäufe und Schenkungen von ganzen Kollektionen erweiterte sich nach und nach die Galerie, bis sie die imposante Größe und Mannigfaltigkeit erreicht hatte, die wir jetzt bewundern.

Die letzte wichtige Erwerbung war das Freskowerk von Donato Bramante aus der Casa Prinetti. Es ist das Verdienst des damaligen Direktors Corrado Ricci, daß diese Fresken, und zwar für die verhältnismäßig sehr geringe Summe von 30000 Lire, in die Galerie kamen, wodurch die Sammlung ein Besitzstück erhielt, um dessen Bedeutung und Seltenheit jede Gemäldegalerie der Welt sie beneiden müßte [3]).

Die Bedeutung dieser Sammlung liegt nicht allein in ihrem Bestand an Gemälden der lombardischen Malerschulen. In dieser Hinsicht kann natürlich keine europäische Galerie sich mit ihr messen. Was überrascht, das ist ihr großer Reichtum an venezianischer Kunst, worin sie fast mit der Akademie in Venedig konkurrieren kann und jedenfalls nur von dieser Sammlung übertroffen wird.

Fast alle bedeutenden Meister aus Venedig selbst sowie aus dem venezianischen Gebiet sind in der Brera vertreten. Hier bewundert man ausgezeichnete Werke von Gentile und von Giovanni Bellini, von Mantegna, Carlo Crivelli, Vittore Carpaccio, Cima, Palma Vecchio, Montagna, Lorenzo Lotto, Paris Bordone, Bonifazio dei Pitati, Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese, sowie von den Malern von Brescia: Savoldo, Moretto, Romanino

[2]) Vgl. Giuseppe Mongeri: L'Arte in Milano 1872.

[3]) Hinsichtlich der detaillierten Geschichte der Galerie und jedes einzelnen Bildes verweise ich auf das sehr ausführliche Werk Corrado Riccis: La Pinacoteca di Brera, con 263 incisioni. — Bergamo, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, 1907. — Die obenstehenden Notizen verdanke ich dem »Cenno Storico«, den C. Ricci dem neuen Kataloge vorausgeschickt hat.

und Moroni und von Verona: Francesco Morone, Michele da Verona, Torbido, Bonsignori und Liberale.

Wichtig ist auch ihr Bestand an Gemälden von der Malerschule von Ferrara und Bologna, darunter das berühmte Hauptwerk von Ercole de Roberti, bedeutende Bilder von Francesco del Cossa, Costa, Francia, Dosso Dossi, Ortolano und Garofalo. Auch Correggio wird mit seinem Frühbild Nr. 427 dieser Schule zugerechnet.

Nicht weniger bedeutend in dieser Galerie ist der Besitz von Gemälden aus der Schule der Romagna, einer Malerschule, die man in dieser Vollständigkeit nur in der Galerie von Ravenna studieren kann. Einer der größten Säle ist ganz voll von umfangreichen Altargemälden von Niccolo Rondinello, Francesco und Bernardino Cotignola, Baldassare Carrari, Marco Palmezzano, Bagnacavallo und Lucca Longhi.

Auch die umbrische Malerschule und die verwandte Schule von den Marken ist gut, ja in gewisser Hinsicht glänzend vertreten, indem die schon genannten Freskowerke von Donato Bramante, der in der Nähe von Urbino geboren ist, hierher gerechnet werden.

Nur die florentinische Malerschule ist als das Stiefkind der Galerie zu betrachten. Kein Werk der Hauptmeister findet sich hier, und die ganze mächtige Schule ist nur mit einem Bilde von Benozzo Gozzoli vertreten. Es scheint wirklich, daß diese strengere, herbere, weniger sinnesschmeichelnde Malerschule trotz ihrer von Vasari so hochgepriesenen Vorzüge in Italien außerhalb ihres Heimatlandes sich nicht die Gunst erworben habe, wie die venezianische, die umbrische oder selbst nur die bolognesische Schule.

Florentinische Gemälde kommen in den öffentlichen und privaten Gemäldesammlungen Venedigs und Roms, in der Galerie von Neapel sowie in der von Turin nur vereinzelt vor, während Bilder von den eben genannten andern Malerschulen überall in Hülle und Fülle zu finden sind.

Der von Malaguzzi Valeri ausgearbeitete Katalog dieser umfangreichen Galerie gehört zu den tüchtigsten Werken dieser Art und wird allen Ansprüchen, die an ein solches wissenschaftliches Verzeichnis gestellt werden können, vollauf gerecht.

Corrado Ricci hatte im Jahre 1903 die Neuordnung der Galerie vollendet. Durch das nach wissenschaftlichen Prinzipien durchgeführte Arrangement, wodurch die Gemälde jeder Schule und die jedes Meisters, so weit es möglich war, ihre Sonderaufstellung bekamen, und die ganze Sammlung, soweit die Räume es erlaubten, sich chronologisch entwickelte, wurde es dem Verf. des Katalogs nahegelegt, dieselbe Ordnung zu beobachten statt, wie es in deutschen wissenschaftlichen Katalogen Gebrauch ist, die Künstler in streng alphabetischer Folge aneinanderzureihen.

Indem also der Verf. der Aufstellung der Galerie folgt, erwähnt er zuerst den reichen Bestand an lombardischen Freskowerken aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert, dann die venezianische Malerschule, die in allen ihren Verzweigungen nicht weniger als neun Säle der Galerie füllt.

Darnach kommt wieder die Reihe an die lombardischen Malerschulen, die chronologisch geordnet sind, erst die vorleonardische, dann die von Leonardo beeinflußte Schule und zuletzt die nachleonardischen und späteren Maler. Im ganzen füllt die lombardische Schule acht Säle der Galerie.

Darauf folgen die emilianischen, bolognesischen, ferraresischen, romagnolesischen, umbrischen, spätbolognesischen, römischen, genuesischen Gemälde und zuletzt, im letzten Salon der Galerie, die nichtitalienischen und modernen Gemälde.

Die Art, in der Malaguzzi Valeri versucht hat, seiner Aufgabe gerecht zu werden, das will sagen, den Besucher der Galerie über die in dieser vertretenen Meister und über ihre Werke in jeder wesentlichen Hinsicht zu orientieren, verdient mustergültig genannt zu werden.

Es gibt kaum eine Frage, welche der Wißbegierige, er sei Laie oder Fachmann, zu stellen wünschen könnte, die vom Katalog nicht beantwortet wird. In sieben Rubriken gliedert sich die Aufklärung, die über jedes Werk und über dessen Meister gegeben wird:

1. Erst eine knappe kritische Biographie und Charakteristik des betreffenden Meisters mit kurzen Zitaten von Urteilen der bekanntesten Kunstforscher älterer und neuerer Zeit;

2. dann eine erste Bibliographie, eine Auswahl von Schriften, welche die Wirksamkeit des Künstlers im allgemeinen betrifft;

3. der Inhalt des betreffenden Gemäldes und eine sorgfältige und ausführliche Beschreibung desselben, nebst einer genauen Wiedergabe von Signaturen und anderen Inschriften, fast immer in Faksimile;

4. Angabe über Technik und Grund des Bildes mit Spezifikation der Holzart, wenn es ein Tafelbild ist, sowie über die Maßverhältnisse desselben;

5. Angabe über die Provenienz. Hieran knüpft der Verf. häufig sein Urteil über das Bild und zitiert andere Verfasser, wie Morelli, Cavalcaselle, Venturi, Ricci, Burckhardt, Justi, Bode, Ludwig, Berenson usw. Hier sind auch die in verschiedenen Sammlungen sich vorfindenden Studien zum Bilde oder etwaigen Repliken sorgfältig notiert;

6. eine zweite Bibliographie, welche die wesentlichsten Schriften angibt, worin das Gemälde erwähnt ist;

7. Ikonographie des Bildes mit genauen Angaben von Abbildungen und Photographien.

Die Beantwortung der hier angeführten sieben Punkte entspricht gewiß nur den Anforderungen, die man an einen wissenschaftlichen Galeriekatalog zu stellen berechtigt ist, aber wie viele werden ihnen gerecht?

Der Katalog ist noch mit 45 gut ausgeführten Illustrationstafeln versehen.

Vielleicht hat der Verf. den Urteilen und Meinungen anderer Kunstschriftsteller mehr Platz eingeräumt, als nötig war, da er aber trotzdem verstanden hat, einen handlichen Band zu schaffen, der sich leicht in die Tasche stecken läßt, kann man ihm auch dafür nur Dank wissen.

Eine schnelle Konfrontation der Gemälde der Galerie mit dem neuen Kataloge hat mir nur zu folgenden Bemerkungen Anlaß gegeben:

Nr. 18. Das Freskobild aus dem Kloster von S. Maria delle Vetere: die thronende Madonna mit dem segnenden Kinde und einer jungen Nonne aus dem Dominikanerorden ist irrtümlich dem Bramantino zugeschrieben; es gehört in die Schule Luinis. Der Verf. des Katalogs hat die Verwandtschaft mit Luini wohl bemerkt, das Bild jedoch als Bramantino notiert.

Nr. 104. Paris Bordone. Sacra Conversazione. Die schroffe Weise, in welcher die äußerst rechts sitzende, in einem Buche lesende Madonna sich von der links angebrachten Heiligengruppe wegwendet, könnte vielleicht die Vermutung rechtfertigen, daß ursprünglich auch rechts eine Gruppe von Heiligen gemalt war, das Bild also beschnitten worden ist.

Nr. 117. Tiziano Vecellio (Maniera). Das hl. Abendmahl. Alte Kopie eines Gemäldes im Refektorium des Eskurials. Dies Abendmahl wurde für Philipp II. gemalt, vielleicht ist es eine Wiederholung eines älteren Bildes, das Tizian für das Refektorium in S. S. Giovanni e Paolo gemalt hatte, und welches 1571 durch einen Brand vernichtet wurde. Vergleiche Oskar Fischel, Tizian, Klassiker der Kunst 1907. Diesem Verfasser verdanke ich noch folgende Bemerkung: Da dies Bild für den Raum in Eskurial sich zu hoch erwies, wurde es um fast die Hälfte verkürzt. Unsere Kopie zeigt das Gemälde in seinem ursprünglichen Zustande, mit Ausnahme einiger Kleinigkeiten, nur daß hier die Säulen glatt sind, während sie im Eskurial gedrehte Kanelluren zeigen, vielleicht weil die Kopie (was auch der Verfasser des Katalogs bemerkt) nicht ganz vollendet wurde. Ich bemerke noch, daß eine vom Katalog nicht erwähnte Studie oder Variation (da sie im architektonischen Hintergrund ganz verschieden ist) sich unter den Zeichnungen in den Uffizien befindet. Reproduziert bei Ricci, a. a. O. S. 245, wo sie als »copia antica« bezeichnet wird.

Nr. 119. Palma il Vecchio und Cariani. Die Anbetung der Könige. Es war, soviel ich mich erinnere, Morelli der erste, welcher die

Mitarbeiterschaft Carianis an diesem Bilde behauptet hat, was jedoch später von Gustav Ludwig geleugnet worden ist. Man vergleiche jedoch die langgestreckten Wolkenzüge, die oben hinziehen, mit der Wolkenbildung in der großen, von vielen Heiligen umlagerten Madonna von Cariani, Nr. 116 der Galerie, einem Hauptbild des Meisters, und man wird eine genaue Übereinstimmung konstatieren können.

Auch die Figuren scheinen mir nicht auf der Höhe Palmas, und namentlich das Kolorit hat nicht seinen éclat. Nach alledem dürfte Morelli Recht behalten, und Cariani kommt ein wesentlicher Anteil an dem Bilde zu.

Nr. 731. Bernardino Licinio detto il Pordenone. Madonna mit dem Kinde und Johannes dem Täufer. Das Bild ist nicht von Bernardino Licinio. Weder die Typen noch die Landschaft zeigen seinen Stil. Es hat leuchtende Farben, aber die Zeichnung ist schwach und tief unter Licinio. Licinio stammt nicht aus Pordenone und hat mit dem großen Giov. Antonio Pordenone nicht das geringste gemein, was der Katalog auch richtig andeutet.

Nr. 166. Marco Basaiti. Noli me tangere. Hadeln bemerkt (Rassegna d'Arte. Dec. 1908), daß dies Gemälde nicht von Basaiti, sondern von Vincenzo Catena ist und identisch mit dem Bilde, welches L'Anonimo Morelliano in der Kirche dello Spirito Santo in Crema erwähnt (Ed. Frizzoni pag. 44). Darauf könnte in der Tat der Stil des Bildes deuten.

Nr. 215. Giovanni Bellini. Madonna mit dem Kinde in herrlicher Landschaft sitzend. Das Bild ist echt bezeichnet: JOANNES BELLINIS MDX. Ich kann den Zweifel, welcher diesem Bilde gegenüber seitens mehrerer Kritiker laut geworden ist, nicht teilen. G. Gronau schreibt es dem sogenannten Pseudo-Basaiti zu, Corrado Ricci betrachtet es als ein Werkstattbild, zum großen Teile von Bissolo ausgeführt, während Lionello Venturi die Mitarbeiterschaft Rocco Marconis im Bilde zu spüren meint.

Meiner Ansicht nach ist es ein ganz eigenhändiges, bewunderungswürdiges Werk des zweiundachtzigjährigen Meisters. Der größere Realismus in der Typenwahl kommt auch in anderen Gemälden seiner Spätperiode vor.

Nr. 217. S. Lukas, die Madonna, Johannes der Täufer und S. Markus.

Nr. 218. S. Monaca, S. Hieronymus, S. Nicolas da Bari und S. Ursula. Diese beiden Gemälde werden Girolamo da S. Croce zugeschrieben. Sie zeigen jedoch nicht den Stil des Bergamasken, sondern ganz unverkennbar denjenigen Cimas da Conegliano. Wenn man nicht behaupten will, daß sie Kopien nach Cima seien, so müssen sie dem Venezianer selbst zugeschrieben werden, wie es auch früher geschehen ist.

Nr. 227. Lorenzo Veneziano zugeschrieben. Krönung Mariä. Diese Tafel bildete einmal zusammen mit einer Anzahl Kleinbilder mit

Szenen aus dem Leben des Heilands und des hl. Franziskus (diese letzteren mit den Fresken Giottos, in der Oberkirche zu Assisi, ikonographisch nahe verwandt) ein Poliptychon. Die Kleinbilder befinden sich jetzt in der Galerie zu Venedig, wo sie eine andere Krönung Mariä umgeben, welche die falsche Signatur des Stephanus Plebanus trägt, meiner Ansicht nach jedoch von Catarino Veneziano gemalt sein könnte.

Das Brera-Bild steht der byzantinischen Kunstweise viel näher als die übrigen auf uns gekommenen Gemälde von Lorenzo Veneziano. Sollte es von diesem Meister herrühren, dann muß es in einer Frühperiode gemalt worden sein, wo er sich in keiner Hinsicht von der byzantinischen Tradition losgelöst hatte, auch nicht in der Behandlung der Karnation, die hier im Gegensatz zu seinen übrigen Gemälden dunkle bronzefarbige Schatten zeigt.

Der Verf. des Katalogs hat deshalb recht getan, Lorenzo Veneziano das Gemälde nur zu attribuieren, während es in der Galerie ohne Fragezeichen unter seinem Namen hängt. Das Bild ist vielleicht Guariento zuzuschreiben. Man vergleiche es mit seinen Deckengemälden aus der Cappella del Capitano, wovon 29 Tafeln in das Museum zu Padua gekommen sind.

Nr. 244—247. Lombardische Schule des 15. Jahrhunderts. Vier Bildnisse von Mitgliedern der Famiglia Visconti. Sie scheinen mir von einem Nachahmer Ambrogio de Predis herzurühren.

Nr. 256. Unter dieser Nummer sind drei kleine Gemälde aufgeführt:

1. S. Maria Magdalena,
2. S. Catharina da Siena,
3. Die Präsentation des Christkindes im Tempel.

Im Kataloge werden sie Lombardische Schule des 15. Jahrhunderts genannt. Vielleicht konnte die genauere Benennung: Art des Giov. Ambrogio Bevilaqua hier in Anwendung kommen. Der Gesichtstypus der Maria Magdalena hat eine große Ähnlichkeit mit der Madonna im Hauptbilde Bevilaquas, Nr. 255, unserer Galerie.

Auch das leuchtende Scharlach in ihrem Rock kommt sehr ähnlich im Rocke der Madonna und im Mantel des Stifters in Nr. 255 vor.

Nr. 265. Scuola leonardesca genannt. Die Jungfrau auf dem Schoß der hl. Anna hält das mit einem Lamme spielende Christkind. Das Bild geht augenscheinlich auf die berühmte Komposition von Leonardo in der Louvre-Galerie zurück. Es ist ohne Zweifel von Bernardino Lanino ausgeführt. Man vergleiche den Kopf des Engels auf dem bezeichneten Gemälde von Lanino, Nr. 322, in der Galerie mit dem Kopfe der Madonna, auch die Landschaft mit ihren zarten Tönen und die Gewandfalten zeigen Analogie.

Diese leonardische Madonna mit dem Lamme wurde von dem den großen Meister näher oder ferner umgebenden Kreise von Malern mit Vorliebe variiert. In den öffentlichen Galerien zu Mailand befinden sich außer von Lanino noch Variationen von Sodoma, Luini, Giampietrino (Brera) Cesare da Sesto (Poldi Pezzoli [4])) sowie noch eine in einem Bilde, das dem mystischen Andrea Salaino (Brera) zugeschrieben ist.

Nr. 271. Bernardino dei Conti. Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Dies bezeichnete Spätbild ist aus leonardischen Motiven zusammengesetzt. Die Madonna und die Landschaft gehen auf die Felsenmadonna, die beiden sich umarmenden Kinder auf eine nicht erhaltene, aber von den Schülern und Nachahmern häufig wiederholte Darstellung Leonardos zurück. In der Galerie des Castello Sforzesco befindet sich ohne Autornamen eine große Kopie von der Vierge aux Rochers (nach der Londoner Version). Nach der ganzen Behandlungsweise und dem rötlichen Kolorit zu schließen, ist das Bild gewiß auch von Bernardino dei Conti, und zwar aus derselben Epoche.

Nr. 275. Cesare Magni. Heilige Familie mit dem kleinen Johannes. Von diesem ziemlich seltenen, dem Marco d'Oggiono nahestehenden Leonardo-Schüler befindet sich ein unbekanntes, recht feines Bild in der Kollektion Ginoulhiac in Mailand.

Nr. 280. Nach Leonardo da Vinci. Das Haupt des Erlösers. Diese Pastellzeichnung wurde bis vor kurzem als eigenhändiges Werk Leonardos, und zwar als Studie zu dem Heiland in seinem berühmten Abendmahl betrachtet. Als solche wurde es als eins der kostbarsten Werke der Brera-Galerie angesehen und allgemein bewundert. Der Verf. des Katalogs hat mit Recht die Zuschreibung an Leonardo fallen lassen.

»V'è in questo disegno — circondata di un'immeritata aureola di celebrità — la mancanza del caratteristico tratteggio di Leonardo, del segno forte nel contorno degli occhi suo proprio e sopratutto di quello studio sicuro dell'anatomia e del muover dei piani del viso proprio dei disegni, che più sicuramente si voglion dare oggi a Leonardo.«

Meiner Ansicht nach gibt es auch keinen in dem Schülerkreise Leonardos, welchem diese Zeichnung mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann. Nach Adolfo Venturi stammt sie aus einer späteren Zeit und wahrscheinlich aus einer Epoche, in der das Wandgemälde von Leonardo schon stark gelitten hatte. Ich kann nur dem letztgenannten

[4]) Unter den vielen Zeichnungen, die in der Ambrosiana Leonardo zugeschrieben werden, befinden sich ein paar, so viel ich weiß, unerkannter Studien zu dem Madonnenkopf dieses Bildes. Diese sind; Rahmen 3 oben in der Mitte Rötelstudie, darunter in demselben Rahmen links eine kleine Schwarzkreide-Studie für denselben Kopf. Daneben zwei männliche Profilköpfe, Rötelstudien auch von Cesare da Sesto.

Kritiker Recht geben und wage die Vermutung, daß die Zeichnung von Federico Barocci herrührt. Die koloristische Wirkung des Christuskopfes stimmt gut mit den Zeichnungen und Gemälden dieses Meisters.

Man vergleiche auch den Kopftypus des hl. Vitale im großen Gemälde mit dem Martyrium des Heiligen Nr. 574 in unserer Galerie (1593 datiert) mit dem Christuskopfe. Es scheint mir, daß eine gewisse Verwandtschaft hier nicht zu verkennen ist.

Nr. 286. Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi). Madonna mit dem Kinde, das mit einem Lamm spielt. Der Verf. des Kataloges hat neben den Autornamen ein Fragezeichen gesetzt. Dieses ist motiviert durch einige leonardeske Züge, die man so markiert sonst nicht bei Bazzi findet, scheint mir jedoch nicht berechtigt. Wahrscheinlich hat ein Entwurf von Leonardo dem Bilde zugrunde gelegen, worin das Abweichende von der gewöhnlichen Weise Sodomas seine Erklärung fände.

Für Sodoma sprechen der Typus des Kindes, die Landschaft, die sehr ähnlich in der großen Kreuzabnahme der Galerie zu Siena vorkommt, und endlich der Typus der Madonna, für welchen eine dem Bazzi mit Sicherheit zuzuschreibende Rötelzeichnung im Museo des Castello Sforzesca als Studie betrachtet werden kann. Diese Zeichnung wird gewöhnlich als Vorstudie zu einer Leda, wovon in der Galerie Borghese eine Kopie sich befindet, angesehen. Aber das Original dieser Leda hat wahrscheinlich gar nichts mit Sodoma zu tun, sondern geht auf Leonardo selbst zurück. (Vgl. mein Buch: Sodoma und das Cinquecento in Siena. Straßburg, Heitz, 1910.)

Nr. 772. Maniera des Bramantino genannt. Der tote Christus in starker Verkürzung dargestellt. Diese Darstellung ist ohne Zweifel von dem bekannten, auch in der Brera befindlichen Bilde von Mantegna inspiriert. Es ist wahrscheinlich ein Original von Bramantino.

Nr. 310. Maestro della pala sforzesca. Thronende Madonna, von vier Kirchenvätern umgeben und von der knienden Familie des Herzogs Lodovico il Moro angebetet.

Der Verf. des Kataloges hat sehr recht getan, dies sehr umstrittene Gemälde weder Zenale, noch Bernardino dei Conti, noch Ambrogio de Predis zuzuschreiben. Selbständige unbestrittene Werke von Zenale kennen wir kaum. Um uns eine Vorstellung von ihm zu bilden, müssen wir ihn erst aus seiner Mitarbeiterschaft mit Butinone herauslösen.

Die Bilder von Bernardino dei Conti haben wenig Verwandtschaft mit der pala sforzesca, wovon schon das oben besprochene bezeichnete Gemälde in unserer Galerie überzeugen kann. Für Ambrogio de Predis sprechen nur äußere Gründe. Malaguzzi Valeri hat als ein Werk desselben Meisters auf ein Bild bei Signor Luigi Cora in Turin und auf einige Zeichnungen hingewiesen. Auf einige andere Werke, die ihm noch zugeschrieben werden

können, habe ich in der Rassegna d'Arte (Aprile 1910) aufmerksam gemacht. Hier habe ich auch auf die Möglichkeit hingewiesen, daß Francesco Napoletano der Sforza-Meister sein könnte. Hierfür könnten nämlich augenfällige Analogien jener Werke mit einigen Bildern Francescos, auf welche Cagnola und Perkins vor nicht langer Zeit aufmerksam gemacht haben, sprechen.

Nr. 317. Anbetung der Könige.

Nr. 318. Taufe Christi. Diese beiden Gemälde wurden früher in der Galerie Niccola da Appiano zugeschrieben, sind jedoch von dem Verf. unseres Katalogs ohne Autornamen gelassen. Die Zuschreibung an Appiano hat in der Tat keine sichere Basis, da von diesem Maler kein bezeichnetes Gemälde, mit dem es verglichen werden könnte, nachzuweisen ist.

Der Verf. des Katalogs meint dagegen, daß die beiden Bilder von dem sogenannten Pseudo-Boccaccino, dem Meister der bekannten Fußwaschung vom Jahre 1500 in der Akademie zu Venedig herrühren könnten. Dasselbe hatte schon Corrado Ricci mit größerer Entschiedenheit ausgesprochen. Auch Bernhard Berenson hat beide Bilder in seine Liste der Werke des Pseudo-Boccaccino (in seinem vor kurzem erschienenen »North Italian Painters of the Renaissance«) aufgenommen. Endlich hat neuerdings Gustavo Frizzoni mit Entschiedenheit auf diesen Künstler, von dem wir jetzt eine ganze Serie von Bildern kennen, als Meister der beiden Gemälde hingewiesen[5]). In der Tat ist die Verwandtschaft desselben mit dem mystischen Meister der Fußwaschung nicht zu verkennen.

Der Pseudo-Boccaccino ist vielleicht aus Cremona gebürtig, jedenfalls muß er mit dem Boccaccio Boccaccino, dessen Einfluß auf ihn unleugbar ist, in Berührung gekommen sein. Wie bei diesem finden sich in seinem Stil Elemente von der venezianischen wie von der leonardisch-lombardischen Kunst.

Diese letztere kommt jedoch in den Gemälden des Pseudo-Boccaccino viel mehr zur Geltung als in denen Boccaccinos, und zwar, wie mir scheint, durch die Vermittlung Marco d'Oggionos. Schon Morelli hat für die beiden Bilder in der Brera den Einfluß Oggionos sehr hervorgehoben, während Frizzoni — mit Unrecht, wie mir scheint — auf eine Einwirkung seitens des Lombarden wenig Gewicht legt. Morelli hat auch kein Bedenken gehabt, beide Bilder Niccola da Appiano zuzuschreiben. Aber, wie schon gesagt, für diese Zuschreibung fehlt jede sichere Basis. Der Umstand, daß die beiden Gemälde aus der Kirche S. Maria della Pace in Mailand, wo Appiano Fresken gemalt haben soll, stammen, hat als Wahrscheinlichkeitsgrund wenig Gewicht. Auch haben wir dafür nur die Versicherung des Torre in dessen »Ritratto di Milano«.

5) Niccola Appiano ossia lo Pseudo-Boccaccino A proposito di due sue opere in Brera, Rassegna d'Arte Agosto-Settembre 1909.

320. Marco d'Oggiono (mit einem Fragezeichen). Thronende Madonna zwischen S. Paolo und Johannes dem Täufer. Zu Füßen der Jungfrau ein musizierender Engel. Das Gemälde ist zweifellos von Oggiono. Die Changeant-Töne im Gewande des Engels, das charakteristische und nur für diesen Meister charakteristische Faltensystem sind entscheidend für die Autorbestimmung. Das Bild wurde im früheren Kataloge Manier des Luini genannt.

Nr. 415. Daniele Crespi (mit einem Fragezeichen). Toter Mönchskopf. Das Gemälde wurde bis vor kurzem als ein Meisterwerk von Velasquez bewundert. Karl Justi, die anerkannte Autorität, was die spanische Malerschule des 17. Jahrhunderts betrifft, hat es aus dem Werke des großen Spaniers gestrichen und den Autornamen Daniele Crespi in Vorschlag gebracht.

Das Gemälde hat gewiß, wie der Katalog es hervorhebt, in der Pinselführung mit dem Bildnis Nr. 406 von Crespi eine gewisse Ähnlichkeit, was jedoch zufällig sein kann, ist aber in faszinierender Wirkung sowohl des Kolorits wie des Ausdrucks diesem Bildnis so überlegen, daß für die Zuschreibung an denselben Autor kaum die Rede sein kann.

Ich glaube, daß das Gemälde, wenn auch nicht von Velasquez, so doch von einem tüchtigen Schüler oder Nachahmer desselben herrührt, also wahrscheinlich spanisch ist.

Nr. 724. Oberitalienische Schule. Jungfrau mit dem Kinde. Das Bild wird in der Galerie Manier des Ercole Grandi genannt, während der Verf. des Kataloges auf einen Einfluß seitens der Schule von Cremona, besonders von Boccaccino hinweist. Meiner Ansicht nach ist das Bild dagegen von demselben Künstler, der die große thronende Madonna mit Heiligen Nr. 430 gemalt hat, welche in der Galerie und vom Verf. des Katalogs, wenn auch mit einem Fragezeichen, dem Ferrareser Meister Niccola Pisano zugeschrieben wird. Man vergleiche den Gesichtstypus der Madonna in Nr. 724 mit dem der hl. Helena in Nr. 430 sowie auch das Christkind mit dem in der großen Madonna. Endlich ist der landschaftliche Hintergrund mit dem pyramidenförmigen blauen Gebirge sehr ähnlich in beiden Bildern und die Form der Nimben identisch.

Nr. 427. Correggio. Anbetung der Könige. Das Bild, welches sich früher im erzbischöflichen Palast befand und dort Scarsellino (!) zugeschrieben wurde, hat einige Schwächen, namentlich in den übertrieben gedrehten Stellungen und forcierten Bewegungen der drei Könige. Es ist ein Frühbild des Meisters, das sich zwar nicht mit einem andern Frühbild in derselben Stadt, der wunderherrlichen Geburt Christi in der Galerie Crespi, messen kann. Die Gruppe der Madonna mit dem Kinde ist so typisch für den Meister, die Landschaft so entschieden correggiesk, daß ich den

Zweifel an der Autorschaft Allegris, die in neuester Zeit nicht ganz unangefochten geblieben ist, nicht zu teilen vermag.

Nr. 429. Lorenzo Costa. Anbetung der Könige. Der Einfluß der umbrischen Kunst, namentlich von Pinturicchio, zeigt sich deutlich an mehreren Figuren, so am hl. Joseph, am alten knienden König, an einem Mann im Gefolge, der die Hände übereinandergelegt hat, an dem äußersten Hirten rechts. Das Gemälde, bezeichnet und 1499 datiert, wurde als Predella für die Ancona von Francesco Francia in der Kirche della Misericordia gemalt. »Lorenzo Costa, pittor famoso« war mit der bolognesischen Gesandtschaft aus Anlaß der Papstwahl Julius II. nach Rom gekommen. Hier hatte er in der Sixtinischen Kapelle und anderswo reichliche Gelegenheit, Werke von Perugino und Pinturicchio zu studieren.

Nr. 450. Domenico Panetti. Die Heimsuchung. Ich möchte an den Autornamen ein Fragezeichen setzen. Die Bilder, die ich von Panetti kenne, sind viel altertümlicher.

Nr. 465. Sigismondo Foschi. Thronende Madonna mit Heiligen. Foschi ist in Faenza geboren, scheint aber in diesem Gemälde mehr von den Florentinern als von den Romagnolen beeinflußt. Das Gemälde wurde früher Fra Bartolommeo zugeschrieben. Erst als die Bezeichnung entdeckt worden war, wurde es seinem wahren Autor zurückgegeben. Noch mehr als Fra Bartolommeo hat, meiner Ansicht nach, Andrea del Sarto Einfluß auf das Gemälde gehabt. Die Typen, der Ausdruck der Bewegung, das Kolorit, alles erinnert an ihn.

Nr. 467. Francesco da Cotignola. Johanneskopf. Der Kopftypus, die Form des Ohres und ganz besonders der Nimbus, der in dieser Form nur bei Palmezzano vorkommt, zeigen, daß das Gemälde von diesem Künstler herrührt, dem es auch früher von Giorgio Viviano Marchesi (Vitae Viror. illust. forol. 1726) zugeschrieben worden ist. Dagegen tut der Verf. des Kataloges ganz recht, die thronende Madonna Nr. 468, welche in der Galerie der falschen Inschrift wegen Palmezzano zugeschrieben ist, diesem Meister zu nehmen und nur im allgemeinen der Romagnolischen Schule zuzuschreiben.

Nr. 469. Marco Palmezzano. Anbetung des Kindes. Das Gemälde ist bezeichnet und 1492 datiert. Da es aber in jeder Hinsicht viel entwickelter ist und sicher später als das Gemälde mit der thronenden Madonna, das 1493 datiert ist, so scheint es berechtigt, die Authentizität des einen oder auch des andern Datums in Zweifel zu ziehen. Auch E. Calzini (Archivio Storico dell' Arte 1894) ist der Ansicht, daß Nr. 471 früher sein muß. Die Inschrift auf Nr. 469 erscheint in der Tat alteriert, und es ist nicht unmöglich, was auch der Verf. des Kataloges meint, daß auch das Datum geändert worden ist. Dagegen ist das Datum auf Nr. 471 zweifellos unberührt.

Nr. 473. Giacomo Pacchiarotti zugeschrieben. Madonna mit dem Kinde. Wenn das Bild von Pacchiarotti wäre, dann müßte es aus einer Epoche stammen, wo dieser von Matteo di Giovanni beeinflußt war. Die Zuschreibung ist jedoch sehr unsicher. Pacchiarotti ist kein Nachahmer Fungais, was allgemein behauptet wird, jedenfalls läßt sich in keinem der zu uns gekommenen Werke sein Einfluß nachweisen. Ebensowenig hat Sodoma auf ihn eingewirkt. Sein erster Lehrer dürfte Pietro di Domenico gewesen sein, später hat Matteo da Siena auf ihn Einfluß gehabt. (Vgl. mein Buch: Das Quattrocento in Siena. Straßburg, Heitz, 1908.)

Nr. 476. Signorelli. Geißelung Christi. Dürfte eins seiner frühesten Bilder sein. Das helle weiße Sonnenlicht, welches den Raum erfüllt, weist unmittelbar auf seinen Lehrer Piero dei Franceschi hin.

Nr. 483. Eusebio di San Giorgio. Dreigeteilte Predella mit Himmelfahrt, Geburt und Vermählung der Madonna. Die Darstellungen gehen auf die Predella des Gemäldes Peruginos in Fano zurück. Vielleicht wäre ein Fragezeichen am Namen des Autors an seinem Platze gewesen. Ich bemerke, daß in der Bibliographie die wichtigste und ausführlichste Schrift über Eusebio fehlt: der Aufsatz von Giulio Urbini in Augusta Perusia 1906.

Nr. 489—496. Bramante d'Urbino. Fresken aus der Casa Panigarola (Prinetti). Über diese merkwürdigen Fresken, ohne Zweifel die wichtigste Erwerbung der Brera-Galerie in der letzten Zeit, zitiert der Verf. des Kataloges die eingehende und ausführliche Beschreibung jeder einzelnen Darstellung von Corrado Ricci. Auf einem der Fresken, Nr. 489, befindet sich oben das Monogramm X, dessen Bedeutung nicht bekannt ist. Ricci macht darauf aufmerksam, daß auf einem Bilde in der Louvre-Galerie, die Beschneidung darstellend und Bramantino zugeschrieben, dasselbe Monogramm sich vorfindet. Nach Ricci ist dies Gemälde übrigens nicht von Bramantino, sondern viel wahrscheinlicher von Civerchio.

Vielleicht hätte der Katalog auch aufmerksam machen sollen auf die interessante Übereinstimmung zwischen dem in diesen Fresken durchgängig angewandten Dekorationssystem von großen, rosettenförmigen Schildern und der Ausschmückung mit großen, ganz ähnlichen Schildern in der Kuppel von S. Maria delle Grazie, die bekanntlich auf Bramante zurückgeht.

Nr. 497. Gentile da Fabriano. Großes Altarbild in vielen Abteilungen, das als Hauptbild die Krönung der Jungfrau hat. Die vortreffliche Monographie von Arduino Colasanti, die fast gleichzeitig mit dem Kataloge erschienen ist, konnte wohl nicht in die Bibliographie aufgenommen werden.

Nr. 498. Vincenzo Pagani. Krönung der Madonna. In diesem Altarbilde kreuzt sich der Einfluß von Crivelli mit dem von Signorelli.

Auch läßt sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Umbrer Bernardino Mariotti erkennen.

Nr. 506. Signorelli. Predella mit Darstellungen aus dem Martyrium der hl. Christina. Der Verf. des Kataloges glaubt, daß diese Predella zu dem Altarbilde gehörte, welches der Meister 1515 für eine Kapelle in San Francesco in Mantua (jetzt in der Galerie zu London) gemalt hat. Dafür spricht gewiß der Umstand, daß die Kapelle der hl. Christina geweiht war, anderseits scheint die Predella, die große Analogie mit dem schon erwähnten Jugendwerke: Die Geißelung Christi, Nr. 476, hat, auch ein Jugendwerk zu sein und also nicht so spät wie 1515 datiert werden zu können.

Nr. 512. Girolamo Genga. Thronende Madonna, von Heiligen umgeben. Ein Hauptbild, jedoch nicht das einzige Werk des Meisters, das sich in einer öffentlichen Sammlung in Mailand befindet. In der Galerie des Castello Sforzesco sieht man unter Nr. 250 ein unerkanntes Madonnenbild von demselben Künstler.

Nr. 565. Agnolo Bronzino. Andrea Doria als Neptun dargestellt. Dies Gemälde scheint auf ein Bildnis von Sebastiano del Piombo zurückzugehen. Darüber schreibt Lionello Venturi: »Il principe Don Alfonso Doria ha recentemente dimostrato, acquistando un ritratto di Andrea Doria eseguito da Sebastiano del Piombo, che il Bronzino comprendera Sebastiano tra i molti artisti cui s'inspirava; poiché il quadro del Bronzino conservato a Brera non altri é se non una copia del ritratto ora ricuperato di Andrea Doria (Note sulla Galleria Borghese. L'Arte 1909, pag. 32).

Nr. 620. Civetta (Henri de Bles). Triptychon mit der Anbetung der Könige im Hauptbilde. Der Verf. des Kataloges gibt ohne Fragezeichen dies interessante Altarwerk dem Herri met de Bles, und man vermißt den Hinweis auf die noch herrschende Kontroverse, die sich an diesen Künstlernamen knüpft. Von van Mander wird Bles hauptsächlich nur als Landschaftsmaler erwähnt. Die Signatur auf einem ähnlichen Gemälde in der Münchener Galerie ist — mit Recht oder Unrecht — angefochten worden. Wir können die große Anzahl phantasievoller Gemälde, die in verschiedenen Sammlungen Bles zugeschrieben sind, nur vorläufig mit diesem Künstlernamen verknüpfen[6]).

Nr. 679. P. P. Rubens. Das hl. Abendmahl. Nach dem Verfasser gehört das Bild in die Periode 1615—1620. Rosenberg in seinem Rubens, Klassiker der Kunst 1906, gibt aber das Datum der Bestellung als 1630 an. Nach diesem Verfasser gehörten ursprünglich zum Bilde zwei Predellen: der Einzug in Jerusalem und die Fußwaschung, die sich jetzt

[6]) Vgl. meinen Aufsatz in der »Gazette des Beaux-arts« 1906.

im Museum zu Dijon befinden. Eine Skizze zum Bilde befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg. Das hiesige Bild befand sich früher in der Louvre-Galerie und wurde im Jahre 1813 zusammen mit einem Frauenbildnis, zwei Gemälden von van Dyck und einem von Jordaens für die Madonna dei Casio von Boltraffio, zwei Gemälde von Moretto, eins von Marco d'Oggiono und die Predigt des hl. Stephanus von Carpaccio ausgetauscht. Die Brera-Galerie hat öfters solche Tausche arrangiert. Nach der Ansicht Corrado Riccis war dieser Tausch, wenn auch vorteilhafter für Frankreich als Italien, der einzige, der nicht als ganz unglücklich bezeichnet werden kann.

Das Gemälde von Rubens hat gewiß bedeutende Eigenschaften, aber sein Gegenstand ist nicht ein solcher, der dem Meister erlaubte, sein Temperament in seiner ganzen Sinnlichkeit und Pracht zu entfalten. Der Katalog hätte vielleicht deutlicher darauf aufmerksam machen sollen, daß in diesem Abendmahl nicht, wie sonst gewöhnlich, die Verkündigung des Verrates (berühmtestes Exemplar von Leonardo da Vinci), sondern die Einsetzung der Eucharistie dargestellt ist.

Von andern Gemälden mit dieser Darstellung nenne ich das Abendmahl von Justus van Gent in der Galerie zu Urbino, ein Abendmahl von Tintoretto (oder in seiner Art), das vor kurzem in die Galerie von Padua gekommen ist und ein Abendmahl von Vicente Joanes aus Valencia in der Galerie zu Madrid.

Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien.

Von **Hermann Voss.**

Während den relativ wenigen bedeutenden Werken des Quattrocento und Cinquecento in den römischen Sammlungen bisher leidliche Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, liegt das Studium der reichen Seicentoschätze der Galerien Doria, Borghese, Corsini usw. noch sehr im argen. Die Attributionen sind oft schrullenhaft, gelegentlich geradezu unbegreiflich und gehen offenbar vielfach auf direkte Mißverständnisse zurück.

Alte Inventare, soweit sie vorhanden sind, bieten für stilkritische Untersuchungen einmal gar keinen Ersatz und führen andererseits häufig auf falsche Wege, wofür in neuester Zeit Beispiele zu nennen wären.

Im folgenden sollen einige zwanglose kritische Fußnoten gegeben werden, die meistens weniger als definitive Bestimmungen zu denken sind denn als Anregungen dem ganzen Komplex mit der Stilkritik systematisch auf den Leib zu rücken. Bestimmte Künstler und Schulen wurden besonders bevorzugt; vielfach erwies es sich auch als notwendig, Bilder aus nichtrömischen Galerien, gelegentlich ausführlicher, heranzuziehen.

I. Galerie Doria.

Zur Kenntnis des Meisters des sterbenden Cato und Matthäus Stomers.

Nr. 79. »Lanfranco«, Christus und die Jünger von Emmaus. — Ich habe den Meister dieses dem Lanfranco gänzlich fernstehenden Bildes den »Meister des sterbenden Cato«[1]) genannt. An ihn gemahnen das Kolorit (ein kaltes Rot und Blau, dazu Olivgraubraun, Graublau und Weißgrau, im ganzen eine kalte Tonalität), das Helldunkel mit den für den Meister typischen Absetzungen der Flächen gegeneinander, die flockige, trockene Technik, endlich Faltenwurf und Komposition. Auch einzelne Züge führen auf den Künstler hin: der Typ des links sitzenden Alten, die Hände aller Figuren, die besonders an den Tod Catos in Catania anklingen, der Hund, der an dem linken Alten empor-

[1]) Monatshefte f. Kunstw. II, S. 108 ff.

klettert, endlich die Hosen des rechten Mannes mit ihrem eigenartigen Faltenwurf.

Bei der Gelegenheit dieser Zuweisung, an deren Richtigkeit bei der absoluten Eigenart des Meisters kaum Zweifel bestehen können, möchte ich ein Unrecht wieder gutmachen, das ich dem Künstler s. Z. angetan habe: das Bild »Christus und Nikodemus« in Darmstadt ist, wie mich neuerdings wiedererfolgte Autopsie lehrte, doch wohl nicht von Matthäus Stomer, sondern von unserem ihm so nahestehenden Anonymus selber. Das Kolorit ist in seiner ausgesprochenen Buntheit dafür beweisend, ebenso die Technik. Leider hängt das Bild jetzt sehr schlecht zwischen zwei Fenstern; wir möchten bei aller Pietät gegen das feinfühlige Arrangement Messels der Direktion vorschlagen, an die Stelle dieses ausgezeichneten Seicento-Gemäldes ein mehr »dekoratives« Stück zu hängen und dem Meister des sterbenden Cato einen Platz im Obergeschoß anzuweisen.

Auch das Oeuvre Stomers[2]) ist in diesem Zusammenhang um zwei Gemälde zu erweitern, von denen sich das wichtigste heute in Padua befindet (Nr. 125 des Museo Civico), aber den sizilianischen Bildern des Künstlers besonders nahesteht. Interessanterweise das gleiche Sujet wie in dem Cataneser Werke, das als Ausgangspunkt für die Aufstellung des Anonymus dient: der Tod Catos. Rechts sterbend Cato, aus seinem Leib die Eingeweide heraushängend. Ein älterer Mann kniend um den Sterbenden bemüht. Ringsherum weitere Krieger im Halbdunkel. Die Komposition in jener Reliefanlage, die für diese Richtung bezeichnend ist; als Beleuchtung das gewohnte Fackellicht; das Kolorit einheitlich braunrötlich, fast schwach, wie es Stomer zum Unterschied von dem Anonymus zueigen war. Das andere Bild ist als Nr. 434, »Honthorst«, im Berliner Katalog von 1883 beschrieben, befindet sich aber heute in Osnabrück. Das der Sammlung Solly entstammende mittelgroße Gemälde ist in der Farbe für Stomer ziemlich lebhaft, besitzt aber sonst alle typischen Züge des Meisters. Dargestellt ist Esau seine Erstgeburt verkaufend, wieder in Gestalt einer Szene bei Kerzenbeleuchtung. Außer den beiden Köpfen von Esau und Jakob ist noch die dem letzteren zuredende Rebekka gegeben, die mit der Alten auf der Münchener Ceres (Nr. 311) fast genau übereinstimmt.[3])

Hinweise auf Stomer enthalten ältere Gemäldeinventare neapolitanischer Privatgalerien, die in der Zeitschrift »Napoli nobilissima« ver-

[2]) Der Meister wurde von mir erstmalig besprochen und sein Oeuvre vorläufig zusammengestellt in den »Monatsheften f. Kunstw.« I, S. 987 ff.

[3]) Auf ein weiteres Gemälde Stomers kann ich vorläufig nur kurz verweisen. Nach freundlicher Mitteilung Dr. Valentiners ist die »Gefangennahme Christi« in Dublin, Nr. 425 der National Gallery, von Stomers Hand; die offizielle Benennung ist wiederum »Honthorst«. Nach der Katalogbeschreibung offenbar kompositionell der gleichen Szene in Neapel verwandt.

öffentlicht worden sind. In dem Aufsatz »La quadreria dei Principi di Avellino« findet sich erwähnt (XI; S. 159, 174) »un quadro di p(almi) 4 × 5: Nostro Signore avanti a Caifas di Stemen«, ferner »un quadro di p(almi) 3 × 4: una persona che soffia un tizzone, di Stomen«, endlich »altro quadro sopra tela rappresentante un giovane che soffia un carbone acceso (p. 3³/₄ × 2³/₄) di Stomer. Die zweimal falsche, noch dazu jedesmal verschiedene Schreibart des Namens Stomer beweist, wie wenig Wert auf die genaue Namensform gelegt worden ist und erklärt den Umstand, daß später die Verwechslung mit dem ausschließlich in Norditalien und Süddeutschland tätigen Storer eintreten konnte. In der Tat läßt sich auch diese Form nachweisen, und zwar in der Galerie des Principe di Salerno (Nap. Nob. XV): »Nr. 59. Cristofaro Storer, Platone manifesta a due cortigiane il dispiacere di non aver goduto più presto dei piaceri dell' amore, tela, 5, 6 × 7, 8 p.«

Die Verwechslung mit Stomer ist hier offensichtlich, denn wie sollte ein Bild Storers — noch dazu mit diesem sonderbaren Gegenstand, der ganz im Bereich des Stomer liegt — nach Neapel verschlagen sein? Dank der falschen Benennung der Bilder des Museo Nazionale ist dann die Verwechslung der beiden Künstler perfekt geworden und in die Handbücher übergegangen.

Zu Sassoferrato und Guido Reni.

Nr. 94. »Carlo Maratta«, Madonna mit eingeschlafenem Kinde im Arm. — Guido Reni hat zwei unter sich ähnliche Madonnenkompositionen geschaffen, die die Mutter Gottes mit dem schlafenden Jesus darstellen. Die berühmtere der beiden gibt die Madonna in Anbetung; sie existiert in zahlreichen Varianten und Kopien (u. a. Dresden, Wien; ein gutes Exemplar auch in der Galerie Doria, Nr. 295). Die weniger bekannte Komposition ist in einer Radierung in der Art Guido Renis enthalten (B. 2) und zeigt die Madonna sinnend, das Haupt auf die Linke gestützt, das schlafende Kind im rechten Arm. Im Dom zu Girgenti existiert ein Gemälde, das trotz des abweichenden (länglichen) Formates in den Hauptsachen mit der Radierung genau übereinstimmt, für ein Original Renis gilt und in der Tat auch im Technischen ihm sehr nahe kommt. Das Bild Nr. 94 der Galerie Doria gibt ebenfalls diese Komposition, aber wieder im Hochformat und in erweiterter Fassung, außerdem mit jener flauen weichlichen Zusammenstimmung von hellem Blau, Rot, Grün und Weiß, die für die Kopien Sassoferratos typisch ist. Dieser Künstler, der den Reni noch häufiger als die anderen verwandten, ihm liegenden Meister ausschreibt, hat die gleiche Darstellung auch sonst noch kopiert, u. a. in einem Gemälde der Casseler Galerie und einem guten Exemplar, das in Windsor aufbewahrt wird.

Ich füge hier an, daß eine besonders schöne Kopie Sassoferratos nach Reni die National Gallery in London ziert. Merkwürdigerweise gibt der Katalog über das Bild (Nr. 200) an, daß die Komposition von Ventura Salimbeni herrühre; aber natürlich ist die betr. Radierung dieses Sienesen nur eine Wiederholung des Renischen Blattes (B. 1). Die Übereinstimmung zwischen Radierung und Bild ist übrigens keine ganz genaue, da sich Sassoferrato bei seinen Kopien kleine Abweichungen in den Proportionsverhältnissen zwischen Vorder- und Mittelgrundgestalten zu gestatten pflegte, die oftmals kleine Schwächen der Vorlagen geschickt beseitigen, gelegentlich allerdings die Eigenart einer kompositionellen Idee verwischen. Auch die Veränderungen, die er an dem Bild der National Gallery angebracht hat, bestehen in solchen Verschiebungen der Relationen zwischen Vorder- und Mittelgrund. (Vgl. Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrh., S. 26).

Kurze Notizen zu einigen anderen Bildern.

Nr. 96, 102, 105, 111, 418, 426, 432. »Bernardo Strozzi«, antike Weisen, davon 111 »Pitagora«, 418 »Licurgo«, 426 »Archimede Siracus.« bezeichnet. — Die Zuschreibung an Strozzi ist absolut willkürlich; in Wahrheit ist der Stil der Bilder römisch oder neapolitanisch. Auf der Auktion der Sammlung J . . ., Rom (Berlin 11. und 12. Nov. 1908) befanden sich zwei ganz nahe verwandte Philosophenköpfe (fälschlich als »Sanguiniker« und »Choleriker«), die dem Salvator Rosa zugeschrieben waren. Höchst wahrscheinlich sind die Gemälde der Galerie Doria und jener anonymen römischen Sammlung J . . . von gleicher Hand.

Nr. 112. »Carlo Cignani«, Madonna mit Kind und Engel. — Es ist schwer begreiflich, weshalb man einem so charakteristischen Meister wie Cignani ein ganz abweichendes Bild, das wahrscheinlich nicht bolognesisch ist, zuweisen konnte. Ich möchte den Autor dieses Gemäldes in der spätrömischen Schule suchen, etwa in der Richtung des Giuseppe Chiari. Das gefühlvolle Werk würde genauere Untersuchungen lohnen.

Nr. 293. Kein »Luca Giordano«. (Bethlehemitischer Kindermord).

Nr. 307. Kein »Luca Giordano«. (Köchin.)

Nr. 308. »Lucio Massari«, Juno ermuntert Äolus die Winde gegen Äneas zu entfesseln. — Nicht bolognesisch, sondern venezianisch kurz nach 1600, im Charakter des Padovanino.

Nr. 330. »Pierfrancesco Mola«, der h. Bruno. — Replik mit leichten Varianten des Bildes im Louvre. Von Fraschetti mit Unrecht für ein Werk Berninis gehalten. Wahrscheinlich eine Kopie des überlegenen Pariser Exemplares von der Hand eines Schülers, möglicherweise vom

Meister übergangen. Eine sehr schöne Vorzeichnung zu diesem Bilde im Städelschen Kunstinstitut, reprod. im Handzeichnungswerk V, 5 (Rötel). Vgl. im übrigen meine Arbeit »Pietro Francesco Mola, pittore e incisore comasco in der Rivista Archeologica della provincia e antica diocesi di Como, Jahrgang 1910.

Nr 389. »Lanfranco«, Befreiung Petri. — Auch der zweite Lanfranco der Galerie Doria ist von anderer Hand, allerdings von einem Meister der parmenser oder modeneser Schule. Eigenartig in der feinen, grauen Gesamtfarbe, aber nicht großzügig genug für Lanfranco; eher in der Art des in Reggio Emilia tätigen Luca Ferrari. Besonders charakteristisch der weiche, gezogene Duktus der Falten.

II. Galerie Borghese.

Zu Rutilio Manetti.

Nr. 45. »Gerard Honthorst«, Lot und seine Töchter. — Das offenbar nur wegen der Kerzenbeleuchtung dem Honthorst zugewiesene Bild hat in letzter Zeit die Kunsthistoriker wiederholt beschäftigt. Die auf Grund einer entweder irrtümlichen oder falsch bezogenen Inventarnotiz zustande gekommene Zuschreibung an Archita Ricci erwies sich bei näherem Vergleich mit den Werken dieses urbinatischen (nicht luccheser) Malers als unhaltbar.

Um den wirklichen Meister zu ermitteln, wird es notwendig, den in Kolorit, Zeichnung und Malweise nächst verwandten Bildern nachzuforschen. M. E. weist die Spur auf einen sienesischen Künstler des Seicento, der leider wenig studiert worden ist, obgleich er unzweifelhaft in der Kunst Sienas nach Sodoma einen Höhepunkt bezeichnet: Rutilio Manetti. Es gibt einige Bilder von ihm, die ganz ähnliche Lichtprobleme behandeln wie nordische, in Italien tätige Meister in der Art Honthorsts und des ihm verwandten Matthäus Stomer; was ihn von diesen indessen unterscheidet, ist die intensivere, mit starken roten, violetten und gelben (auch blauen) Farben rechnende koloristische Wirkung, die grelleren Helldunkelkontraste und die ganz anders geartete, durchaus national-italienische Technik. Am nächsten steht er vielleicht seinem toskanischen Landsmann, dem Pisaner Orazio Gentileschi und dessen Tochter Artemisia, bei denen die Nachahmung des Caravaggio manchmal sehr deutlich ist. Bezeichnend für Manetti sind die rundlichen, fleischigen Gesichter, feste, kompakte Hände, schwere, einfach gestaltete Gewanddraperien, eine gewisse Phantastik der Aufmachung, die indes durch einen gesunden künstlerischen Realismus gebändigt erscheint.

Als dem Borghesebilde nächst verwandt nenne ich die signierte »Riunione di Sposi« des Palazzo Pitti, die schon im Helldunkel stark an jenes erinnert. Aber auch andere Merkmale kehren hier wieder, zumal der

leicht etwas nichtssagende Ausdruck der runden Typen, der oftmals, scheinbar unbeabsichtigt, ins Lächeln verzerrt erscheint usf. Unter den Toskanern des Seicento ist Manetti wohl der einzige, der künstliche Beleuchtungseffekte im Sinne Honthorsts wiedergegeben hat; außer der Riunione di Sposi wäre ein von Capitelli radiertes Bild, Lot und seine Töchter in Halbfiguren, zu nennen und ein genreartiges Blatt des gleichen Stechers mit einer Tischgesellschaft, offenbar das Gegenstück zu Callots »Le Brélan« (M. 666) [4]).

Bei der Unmöglichkeit, sich heutigentags ein ausreichendes photographisches Vergleichsmaterial in Seicento-Fragen zu verschaffen, muß ich darauf verzichten weiter stilistisch zu konfrontieren. Ohne eine definitive Zuschreibung zu wagen, begnüge ich mich damit den toskanischen Ursprung des in Frage stehenden Bildes zu betonen und die Zuweisung an Manetti vorzuschlagen.

Zu Massimo Stanzioni.

Nr. 33. »Domenico Cresti, gen. Passignano«, Urteil Salomonis. — Die Zuschreibung dieses typisch neapolitanischen, von Caravaggio und Ribera stark beeinflußten Gemäldes an einen noch dazu so charakteristischen Toskaner wie Passignano ist unverständlich. Die Farbengebung des Bildes ist sehr eigenartig: gegen ein tiefes Schwarz als Grund ein Olivbraun, eine Art Graublau, ein feines bläuliches Grün, alle diese Töne stark gegen den Grund abgesetzt, aber an sich weich und feinfühlend abgestimmt. Die Komposition ist reliefartig in der Weise etwa wie in den Bildern

---

4) Der Zusammenhang zwischen Manetti und Callot, der hier nur gestreift werden kann, verdient eine nähere Untersuchung. Aus dem Oeuvre des letzteren fallen zwei absonderliche Helldunkeldarstellungen heraus, eine heilige Familie (M. 65), die trotz der Bezeichnung »Jac. Callot in. et fecit Nancij« offenbar an sienesische Vorbilder wie Salimbeni oder Manetti angelehnt ist, und der oben erwähnte »Brélan«, der die Inschrift trägt »Jac. Callot fecit Nancij«. Weder die Sonderstellung der beiden Blätter im Werke Callots ward bisher genügend beachtet noch der Umstand hervorgehoben, daß beide mit zwei analogen Kompositionen Capitellis nach Manetti eng zusammengehen, der heiligen Familie B. 5 und der lockeren Gesellschaft B. 29. Besonders der Brélan gleicht der lockeren Gesellschaft so genau, daß die Vermutung nahe liegt, beide Blätter seien nach Gegenstücken Manettischer Erfindung angefertigt worden. Auch die Umrahmungen mit den lateinischen Versen stimmen miteinander fast aufs Haar überein — nur ist das Callotsche Blatt nicht unbeträchtlich größeren Formates.

Ob Capitelli oder Callot die Priorität gebührt, ist hier nicht zu entscheiden. Trotz der Signatur »Nancij« neige ich dazu wenigstens den Brélan Callots italienischer Periode zuzuweisen: der Künstler kann die Platte aus der Toskana 1622 mit heimgebracht haben. Jedenfalls ist der Zusammenhang mit Manetti hier ganz unleugbar. Auch die hl. Familie, die an Capitelli B. 5 vernehmlich anklingt, dürfte, obwohl freier, einem sienesischen Vorbilde nachgeahmt sein. Ob das Vorbild gerade Manetti oder nicht eher Ventura Salimbeni war, läßt sich ohne weitere Anhaltspunkte schwerlich entscheiden.

des Matthäus Stomer, d. h. die Figuren bedienen sich nicht der gesamten Tiefe des Raumes, sondern sie stehen in einer Ebene parallel zum Bildrande und unter starker Rücksichtnahme auf die Profilhaltung. Am Throne Salomos ist übrigens eine Reliefdarstellung angebracht.

Ich glaube in dem Gemälde die charakteristischen Merkmale des Massimo Stanzioni auffinden zu können. Das Kolorit mit dem Überwiegen grauer, gedämpfter Töne, das dem Ribera überaus nahestehende Helldunkel, kombiniert mit einer glatteren Malweise, die heftigen Bewegungen, die Form der Hände, die outrierte Anatomie der Kinder und anderes weist auf seine Art hin. Am stärksten beweisend für seine Autorschaft ist die Drapierung des Mannes rechts am Rand, die dem Kostüm des Apostels ganz links auf einer Assunta der Sammlung Cook fast ganz getreu entspricht. Das Gemälde bei Sir Frederick Cook, das bislang als Cano galt, ward von mir in Heft 1 des »Cicerone« (1910) als Stanzioni angesprochen; von berufener Seite hat diese Neubestimmung Beifall gefunden, so daß ich kaum der Unvorsichtigkeit geziehen werden kann, wenn ich die »Assunta« bei dem Bilde der Galerie Borghese vergleichend heranziehe.

Kurze Notizen zu einigen anderen Bildern.

Nr. 73. »Pier Francesco Mola«, Kardinalsporträt. — Ohne Stilverwandtschaft mit Mola; geringwertiges Bildnis eines unbedeutenden römischen Secentisten.

Nr. 192. »Poelenburg«, die Schätze des Meeres (auf Kupfer). — Figurenreiches Bild der Zeit kurz vor 1600, römische Schule. Den kleinen Darstellungen des silbernen und goldenen Zeitalters von Federigo Zuccheri in den Uffizien so nahe verwandt, daß die Autorschaft Zuccheris m. E. kaum zweifelhaft sein kann.

Nr. 356. Giuseppe Cesari (Il Cavaliere d Arpino), Gefangennahme Christi. — Eine Replik in der Galerie zu Cassel (Nr. 598).

Nr. 314. »Scuola dei Carracci«, Madonna mit Kind. — Die gleiche Komposition wie in einer bekannten Zeichnung Raffaels im Louvre, der auch ein der Galerie Fesch entstammendes Gemälde in der S. 215 genannten Sammlung J... genau entspricht. Das Gemälde der Galerie Borghese ist jener dem Meister nahestehenden Madonna Fesch qualitativ unterlegen und scheint eine spätere Kopie. Die offizielle Benennung ist auch mit Rücksicht auf die Schulrichtung des Kopisten unzutreffend.

III. Galerie Corsini. (Galleria Nazionale d'Arte Antica).

Zu Orazio Gentileschi.

Nr. 881. »Carlo Bonone«, Santa Cecilia. — Die Zuweisung dieses der Caravaggionachfolge angehörenden Gemäldes an den bekannten

ferraresischen Hauptmeister der Zeit ist neueren Datums. Wahrscheinlich erklärt sie sich aus dem Umstande, daß ein paar Äußerlichkeiten wie die Musikinstrumente und das Kostümliche an Werke Bonones gemahnten.

Eine weitere stilistische Konfrontation zeigt nun ohne Schwierigkeiten, daß das Gemälde weder mit Bonone direkt noch mit seiner Richtung zusammengeht. Der Kreis der in Frage kommenden Meister ist sehr eng; er beschränkt sich auf die toskanischen Nachfolger Caravaggios, d. h. auf Gentileschi und seinen Kreis.

Alle Charakteristika dieser Richtung findet man auf dem Gemälde vereinigt, d. h. das sorgfältig studierte, an feinen Zwischentönen und aparten Zusammenklängen reiche Helldunkel, die liebevolle Behandlung des Anatomischen, die unbarocke Sprödigkeit der Linie, die vorzügliche, individualisierende Behandlung der Gewandgebung und überhaupt jenen erstaunlichen Reichtum an naturalistisch aufgefaßten Details, der vielfach dem Studium nordischer Graphik mittelbar sein Dasein verdankt.

Man darf aber m. E. weitergehen und direkt Orazio Gentileschi als Urheber namhaft machen. Denn daß es sich um ein erstrangiges Werk der Richtung handelt, zeigt der erste Blick; und nähere Vergleiche mit sicheren Arbeiten Gentileschis bestätigen die Zuweisung in jedem Zuge. Der eigentümliche, etwas weichliche Typ der Heiligen kehrt wieder in einer ganz verwandt aufblickenden Sibylle in der Galerie von Hampton Court, sowie in dem Engel links von der »Taufe Christi« in S. Maria della Pace zu Rom. Die Musikinstrumente finden sich in ähnlicher Weise auf der Altartafel der Brera mit der Heiligen Cecilia, Valerio und Tiburzio; dasselbe Bild weist in der oberen Hälfte einen sehr herben, naturalistischen Engel auf, dessen peinlich genau gezeichnete Flügel und dessen spröde und knabenhaft überschlanken Glieder auffallend an den Engel des römischen Bildes erinnern.

Es ist nicht gleichgiltig, daß die heilige Cäcilie aus dem Monte di Pietà in Rom stammt, denn Gentileschi ist wohl der einzige Maler der Gruppe, der in Rom tätig gewesen ist. In der Tat hat das Corsinibild mit den übrigen in Rom entstandenen Gemälden Gentileschis die nächste Beziehung und steht keinem davon in der Qualität irgendwie nach.

Gentileschi hat weder zu seiner Zeit noch später die gebührende Beachtung gefunden. Die Zeitgenossen beanstandeten seine bürgerliche Persönlichkeit, den Späteren war seine künstlerische Eigenart zu trocken und reizlos. Das stark Individuelle und Unbarocke seiner Kunst stieß ab anstatt zu fesseln. So wurden seine in Rom entstandenen Werke großenteils vergessen. Es sind zunächst drei Frescoaufträge aus der Zeit Clemens' VIII., dann ein zugrunde gegangenes Altarbild in S. Paolo fuori le mura sowie zwei weitere Altarbilder, von denen besonders die »Taufe Christi«

in S. Maria della Pace Beziehungen zu der Cäcilie der Corsinigalerie aufweist.

Ein Hauptauftrag dieser Zeit ist die Ausmalung verschiedener Räume des Quirinals, darunter an erster Stelle die Kapelle Pauls V., an der Gentileschi zusammen mit Agostino Tassi, Lanfranco, Spada u. a. tätig war, sowie einige anstoßende, nach dem Hofe zu belegene Räume, in denen, wie mir scheint, die Hand des Meisters mit vollkommener Deutlichkeit herauszufinden ist. Dank besonderer Liebenswürdigkeit konnte ich diese Räume zu wiederholten Malen genau besichtigen; dabei wurde mir zur Gewißheit, daß der Fries des dritten Zimmers von der Kapelle aus zum großen Teil von Gentileschi herrührt, d. h. die reizenden weiblichen Figuren sowie die Putten, während die eingereihten Ovale und Achtecke mit biblischen Geschichten (stark restauriert) einen abweichenden Stil aufweisen[5]).

Von Gentileschi scheinen ferner zu sein: die Putten mit Blumen und Früchten an der Decke des Zimmers, das an die Kapelle Pauls V. angrenzt (auch diese Decke stark restauriert und zum Teil direkt modern).

Ich gestatte mir eine weitere Abschweifung. Die bekannten Bilder Orazio Gentileschis in Italien sind bald aufgezählt; die Mehrzahl befindet sich in Genua und Turin. Merkwürdig ist, daß fast nichts in der Toskana, zumal in seiner Heimat Pisa den Namen des Meisters trägt. Dabei hängt ein Hauptbild seiner Hand, der Amore sacro e profano, im Museo Civico zu Pisa, allerdings unter der falschen, in diesem Falle freilich verständlichen Benennung Guido Reni.

Der Nachweis, daß das vielerorten und nicht zu unrecht mit Ehre erwähnte Gemälde von Orazio herrührt, ist nicht schwer zu erbringen. Es genügt den Typus des mit wundervoller Feinheit der Linie und Form gezeichneten knienden Jünglings links mit anderen Typen des Künstlers zu vergleichen, um die schlagende Übereinstimmung zu gewahren. Weitere Anhaltspunkte bieten außer dieser Hauptfigur die im Mittelgrund liegenden Musikinstrumente und das Notenbuch, die mit der gleichen an Caravaggio gemahnenden zeichnerischen und malerischen Präzision angegeben sind wie die verwandten Gegenstände auf der hl. Cäcilie im Palazzo Corsini.

5) Als Urheber des »Fregio« (gemeint sind jedenfalls nur die kleinen Darstellungen) nennt Malvasia Antonio Carracci. Hervorzuheben ist unter ihnen die Darstellung der Sündflut, von der die Galerien von Paris und Berlin (Dépôt Nr. 385 als »Domenichino?«) Repliken auf Leinwand besitzen. Malvasia erwähnt als Hinterlassenschaft Antonios »un Diluvio, stando alla stima de' pittori«, ohne auf das Fresko hinzuweisen. Es ist aber wohl kein Zweifel möglich, daß damit die Replik des Louvre oder der Berliner Galerie gemeint ist.

Eigenartig ist das Kolorit des Bildes: gegen einen sehr dunklen, fast schwarzen Grund sind die Körper hell abgesetzt, in goldigem, zarten Karnat. Dieser Kontrast wie die schneidende, malerisch akzentuierte Horizontale des Meeres im Hintergrunde sind besonders typische Kennzeichen des Meisters. (Das Museo Civico bewahrt eine Vorstudie in Feder und Tusche für das Gemälde; außerdem existiert ein alter, freier Stich darnach (im Gegensinn) von Giuseppe Longhi (1794), der bereits Reni als den Meister nennt.)

(Fortsetzung folgt.)

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1591).

Von **Willy Scheffler.**

Die Ikonographie der deutschen Kaiser und Könige will eine Lücke unserer historischen Erkenntnis ausfüllen. Das Porträt wird oftmals eine willkommene Ergänzung des von der wissenschaftlichen Forschung geschaffenen Charakterbildes sein; es unterstützt die kritische Untersuchung und ermöglicht zugleich eine lebendigere und anschaulichere Darstellung [1]. Jedem, der das Charakteristische der äußeren Erscheinung vor Augen hat, prägt sich um vieles eindrucksvoller die Persönlichkeit des Herrschers ein; gerade der historischen Studien fernerstehende Laie könnte ein bei weitem schärfer umrissenes Bild unserer mittelalterlichen Kaiser und Könige gewinnen, wenn er eine Anschauung von ihrem Äußeren hätte. Die ikonographische Untersuchung der Herrscherbildnisse, deren Aufgabe es ist, in der Fülle der Überlieferung durch Vergleichung mehrerer von verschiedenen Künstlern herrührender Bildnisse zwischen völlig Wertlosem und Authentischem zu scheiden, wird ferner auch der Geschichte der mittelalterlichen Porträtkunst überhaupt neue Anregungen und neue Erkenntnisse erschließen. Sie wird uns einen Einblick in die Ausbildung des Porträts als einer besonderen Kunstgattung und in seine Stellung innerhalb der Gesamtkunst gewinnen lassen. Wir werden ferner die Leistungen der Bildniskunst in einer bestimmten Zeit, die Summe dessen, was sie an objektiver Darstellung bestimmter Individuen zu erreichen vermochte, erkennen können. Bisher jedoch sind auf dem lange vernachlässigten Gebiete nur geringe Vorarbeiten geschaffen. Ein sicherer Führer, wie ihn die römische Kaisergeschichte in dem Werke J. Bernoullis besitzt [2], fehlt der deutschen Herrscherikonographie vollständig. M. Kemmerich [3] hat eine Reihe von Arbeiten

---

[1] Vgl. G. Beckmann in Beilage zur Münch. Allgem. Zeitung 1903 Nr. 181, 182.

[2] J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie. Teil II: Die Bildnisse der römischen Kaiser. Stuttgart 1886. Für die englische Iconographie verweise ich auf: Fletcher and Walker, Historical Porträts Richards II. to Henry Wriothesley 1400—1600. Oxford 1909. Vergl. W. Michael, Histor. Zeitschrift 104 (1909) S. 203 ff.

[3] M. Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. München 1907; Der körperliche Habitus deutscher mittelalterlicher Herr-

veröffentlicht, die der kunstkritischen Untersuchung der Porträts deutscher Könige des früheren Mittelalters zu dienen bestimmt sind. Als eine Fortsetzung der umfassenden Materialsammlung, wie sie derselbe Verfasser im 32. Bande des »Neuen Archivs für ältere deutsche Geschichtskunde« [4]) für die mittelalterlichen Herrscher bis Rudolf von Habsburg einschließlich geliefert hat, mag die vorliegende Arbeit betrachtet werden. Sie ist eine Zusammenstellung ikonographischen Materials für die deutschen Könige des späteren Mittelalters, vom Regierungsantritt Adolfs von Nassau (1292—1298) an bis zum Tode Maximilians I. (1493—1519); als solche will sie nur der wissenschaftlichen Forschung die Wege ebnen und verzichtet daher auf die kritische Durcharbeitung dieses Materials. Nicht immer jedoch waren die gleichen Gesichtspunkte, wie sie in der Arbeit Kemmerichs zur Durchführung gelangt sind, bei ihrer Abfassung maßgebend. Dem Namen des einzelnen Herrschers und kurzen Angaben über seine Geburt, Wahl, Krönung, Tod und Begräbnisstätte folgen zunächst die literarischen Porträts. Auf ihre Zusammenstellung wurde besonderer Wert gelegt; bilden sie doch die wichtigste vergleichende Kontrolle für die Darstellung des Künstlers. Auch wird vielleicht gerade der Kunsthistoriker, der den erzählenden Quellen ferner steht, sie mit besonderem Danke begrüßen. Ihre Aufspürung war bei dem Mangel größerer, das Quellenmaterial zusammenfassender Arbeiten, wie sie das frühere Mittelalter in den »Jahrbüchern des deutschen Reiches« besitzt, mit nicht unbedeutenden Schwierigkeiten verknüpft. Den literarischen folgen sodann die künstlerischen Porträts. Da die vorliegende Arbeit eine Materialsammlung — nichts weiter — ist, so schien die kunstkritische Scheidung in das eine Individualisierung anstrebende »Porträt« und das unindividuelle »Bildnis« unangebracht; F. Philippi stellte es kürzlich als unbedingtes Erfordernis hin, die Frage, welche Bilder eines Herrschers zu der einen, welche zu der anderen Klasse zu rechnen sind, für jeden einzelnen in einer besonderen Abhandlung zu untersuchen [5]). Ob aber überhaupt diese von A. Lehmann [6]) geschaffene Terminologie methodisch fruchtbar ist, lassen

---

scher in Politisch-Anthropologische Revue VI (Leipzig 1907), Heft 5; Wie sah Kaiser Otto III. aus? in Zeitschrift für christliche Kunst III (1907), S. 200 ff.; Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom 8. bis Ende des 13. Jahrhunderts im Repertorium für Kunstwissenschaft 29 (1907), S. 532 ff.; 31 (1908), S. 120 ff.; Porträtschmuck in deutschen Handschriften des früheren Mittelalters in Zeitschrift für Bücherfreunde XII (1908/09), S. 243 ff.; Das frühmittelalterliche Porträt bis zum Ausgang des romanischen Stils in Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 20 (1908), S. 88 ff. Die frühmittelalterliche Porträtplastik bis zur Mitte des 13. Jahrh. Leipzig 1908.

[4]) N. A. XXXIII (1908), S. 463 ff.

[5]) N. A. XXXIV, 2 S. 524 ff.

[6]) A. Lehmann, Das Bildnis der altdeutschen Meister bis auf Dürer (Leipzig 1900) S. 5.

die kritischen Ausführungen von F. M. Haberdizl fraglich erscheinen [7]). Für das frühere Mittelalter jedenfalls scheint auch uns jene Scheidung der Willkür des einzelnen Forschers allzu weiten Spielraum zu lassen. Aber selbst für den hier behandelten Zeitraum wird sich ihre Anwendung nicht immer empfehlen lassen; denn die Fähigkeit, die einzelnen Merkmale der äußeren Erscheinung eines Individuums zu einer mit dem Urbilde übereinstimmenden Gesamtauffassung zu vereinigen, nimmt seit dem 14. Jahrhundert eine ständig aufsteigende Entwicklung. Im allgemeinen können wir in dieser Periode nur dort, wo die klare Absicht erkennbar ist, ein Idealbildnis zu schaffen oder wo die räumliche Entfernung und der Mangel einer Vorlage es dem Künstler unmöglich macht, wenigstens den Versuch eines getreuen Abbildes zu wagen, von einem gänzlich unindividuellen, für die Erkenntnis der äußeren Erscheinung wertlosen Werke sprechen. Die Mehrzahl der Bildnisse zeigen jedoch fast immer Ansätze zu einer individuellen Charakteristik, die sich teils noch in tastenden und oft mißglückten Versuchen äußern, teils sich schon zu Porträts, die die Ähnlichkeit des Vorbildes fast erreichen, fortentwickeln, sich endlich auch in Werken, wie den Bildern Karls IV. im Karlstein, zur hohen künstlerischen Vollendung erheben. Diese verschiedenen Stufen künstlerischer Individualisierung, die oft ineinander übergehen und durch leise Unterschiede nur getrennt sind, können durch das leblose Schema einer einseitigen Klassifizierung nicht auseindergerissen werden.

Daher wurde an Stelle jener kunstkritischen Scheidung eine Teilung nach den verschiedenen Arten der künstlerischen Erzeugnisse, die uns Porträts überliefern, vorgenommen [8]). Die Arbeit vermeidet kritische Urteile; nur dort, wo es galt, gesicherte Forschungsergebnisse mitzuteilen, wurde eine Charakteristik des Bildes beigefügt. Den Siegeln ist als Kunstwerken, die unter bestimmten, ihren Wert beeinflussenden Bedingungen entstanden sind, ein besonderer Abschnitt gewidmet, an den sich Hinweise auf Münzen und Medaillen schließen. Bei allen wurde versucht, eine möglichst große Zahl von Abbildungen aufzuführen, um die Benutzung vorliegenden Materials zu erleichtern. Sind aus einer Folge von Bildern (Codex Balduineus, Weißkunig u. a.) einzelne an anderen Stellen wiederholt, so wurden diese Reproduktionen nur summarisch verzeichnet. Begegnet ein und dasselbe Bild an verschiedenen Orten, so sind diese in chronologischer Folge der Editionen vermerkt. Bei den Münzen konnte

---

7) Kunstgeschichtliche Anzeigen, Beiblatt der M. J. Ö. G. XXX, 1 (1909); vgl. auch S. Riezler. Historische Zeitschrift 104, 3 (1910) S. 619 f.

8) Mehrere in verschiedenen Kunstarten überlieferte Porträts eines Künstlers sind jedoch stets gemeinsam aufgeführt.

oft nur ein zusammenfassendes Zitat, nicht eine Aufzählung jeder einzelnen von ihnen gegeben werden.

Bei der Sammlung des Materials wurden nicht nur zeitgenössische Porträts berücksichtigt, vielmehr sind auch zeitlich spätere Bildnisse, soweit sie nicht die Periode Dürers und Holbeins d. J. überschreiten, aufgenommen, in der Erwägung, daß diese vielleicht auf ältere Originalwerke zurückgeführt werden könnten; es liegt ferner die Vermutung nahe, daß aus ihrer Reihe sich das Fortleben des Herrscherbildes in der Erinnerung des Volkes und seiner Künstler oder gar die Ausbildung eines Typus nachweisen ließe [9]. — In ähnlicher Weise sind die überlieferten literarischen und künstlerischen Porträts der Herrscherinnen zusammengestellt.

Als Anhang wurden drei Übersichten der erreichbaren Belehnungs- und deutschen wie fremden Krönungsbilder des Zeitraums von 1292—1519 beigefügt, um mit dem Einblick in den äußeren Hergang staatsrechtlich bedeutsamer Handlungen die Kenntnis ihrer Darstellungen in der bildenden Kunst zu vermitteln; nicht verzeichnet sind hier freilich literarische Schilderungen der Belehnungen und Krönungen, für die ein Hinweis auf zusammenfassende Werke genügen muß. Ein vierter, ganz kurzer Anhang gilt den kulturhistorisch beachtenswerten Dichterkrönungen. — Das umfassende alphabetisch angeordnete Literaturverzeichnis am Schluß wird, so hoffen wir, eine bequeme Benutzung ermöglichen.

Bei dieser Zusammenstellung ist eine auch nur annähernde Vollständigkeit kaum erreicht worden. Da auch unveröffentlichtes Material aufgenommen wurde, war umsomehr eine Übersicht bei der Fülle der künstlerischen und literarischen Produktionen in der geistig so lebendigen Zeit des ausgehenden Mittelalters mit nicht unbedeutenden Schwierigkeiten verbunden. Es kommt hinzu, daß die Sammlung von einem Historiker angelegt wurde, dem die kunstgeschichtliche Literatur von Haus aus fremder sein mußte als die seiner eigenen Disziplin; ihre Aufgabe ist erfüllt, wenn sie den Fachgenossen die erste Hilfeleistung bei eindringenderen Untersuchungen darbietet.

Zum Schluß möchte ich Herrn Prof. Dr. A. Werminghoff, der die Anregung zu dieser Arbeit gegeben, mir sein gesamtes Material in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt und sie auch weiterhin durch manchen wertvollen Rat gefördert hat, meinen ergebensten Dank aussprechen. Ebenso bin ich Herrn Professor Dr. G. Beckmann-Erlangen zu großem Danke verpflichtet, der mir in zuvorkommendster Weise zahlreiche Ergänzungen aus seinen reichen Sammlungen zugestellt hat. Gleichzeitig danke ich den Herren

9) Die Kaiserbilder im großen Saale des Römers zu Frankfurt a. M. sind hier nicht verzeichnet, weil sie nebst den auf ihnen eingetragenen Wahlsprüchen im 19. Jahrhundert entstanden sind.

Privatdozent Dr. H. Hirsch-Wien, Dr. M. Kemmerich-München, Dr. R. Salomon-Berlin für freundliche Mitteilungen und Nachweise.

Adolf von Nassau

(geb. zwischen 1250 und 1260, gew. 1292 Mai 5 zu Frankfurt, gekr. 1292 Juni 24 zu Aachen, gest. 1298 Juli 2 zu Göllheim, begr. im Kloster Rosental, 1309 im Dom zu Speyer).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, 98.

1. Chron. Colmar. 1292 (M. G. SS. XVII, 257): Hic statura fuit mediocri, agilis, amabilis, sciens Gallicum, Latinum et Germanicum.
2. Fritsche Closener, Straßburger Chronik (Chroniken der deutschen Städte VIII Straßburg Band I, S. 62): Diser kunig Adolf was ein stark wol personeter [10]) man, un asze gern wol . . . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse; vergl. E. Marabini, Die kunst- und kulturgeschichtlichen Denkmale des deutschen Kaisers Adolf von Nassau. Illustr. von F. von Reitzenstein-Schwarzenstein. München 1899.

1. In dem sicher seit 1512 im Dom zu Speyer befindlichen »Relief der vier Könige«; das vorletzte der vier etwa meterhohen Königsbilder stellt Adolf dar. Nach einer überarbeiteten Photographie reproduziert bei Marabini S. 63 [11]).
2. Elfenbeinschnitzerei saec. XIII.: Adolf von Nassau kämpfend bei Göllheim (Germanisches Museum, Nürnberg); nach Knackfuß I, 447 ist sie ein Bruchstück einer elfenbeinernen Sattelverzierung. — Essenwein II, Taf. 69, Knackfuß I, 447, Jäger II², 370, Stacke I⁷, 610, Marabini zu S. 82. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 375.
3. Adolf mit seiner Gemahlin Imagina und seinen Kindern auf einem Freskogemälde in der Kirche des jetzt zerstörten Klosters Clarenthal (aus der Zeit Adolfs?); nach der Handzeichnung bei H. Dors, Genealogisches Stammregister der Fürsten, Grafen und Herren des Hauses Nassau, etwa 1632 [12]) rekonstruiert bei E. Marabini S. 15. Vgl. Fr. Otto, Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde XXX (1899), S. 41 f.
4. Auf einem frühgotischen Glasgemälde in dem ehemaligen Kloster Clarenthal: Adolf das Modell der von ihm gestifteten Kirche in die Höhe haltend; nach einer Zeichnung bei Dors a. a. O. reproduziert von Marabini S. 87.

---

[10]) stattlich.

[11]) Die 1824 am Nassauerhaus in Nürnberg errichtete Statue Adolfs ist eine ideale Jugendarbeit des Nürnberger Bildhauers Daniel Burgschmiet. Vgl. Marabini Anm. zu S. 78. Rée S. 47.

[12]) Manuskript im Staatsarchiv zu Wiesbaden.

5. Adolf in dem oberen Teile eines Glasfensters der abgebrannten Mauritiuskirche zu Wiesbaden aus der Renaissancezeit, nach einer Skizze von Dors a. a. O. abgebildet bei Marabini S. 91.

c) Siegel[13]).

1. Größeres Königssiegel: Heffner, Taf. VII, 63 und S. 17, Nr. 79. Jäger II², S. 368. Stacke I⁷, S. 605. K. U. i. A. Lief. VIII, Taf. 6, 7, 16 b. Marabini Taf. I zu S. 28. Posse I, Taf. 43, 2. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384. Kemmerich S. 39; vgl. Haberdizl S. 640 ff.
2. Kleineres Königssiegel: Posse I Taf. 43, 3.

d) Münzen: Cappe I, S. 166 f. Nr. 758—63; II, S. 73 ff. Nr. 364—98, III, S. 146 f. Nr. 674—78. Marabini S. 23, 36—40. Engel-Serrure, Traité de numismatique du moyen-âge II. (Paris 1894) S. 598.

e) Über den Grabbefund in Speyer vgl. Grauert S. 543, 546 ff., 558, 561[14]).

Imagina von Isenburg

(Gemahlin Adolfs, Tochter Gerlachs I. von Limburg, geb. um 1275, gest. nach 1317 September 29).

a) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Siehe Adolf b) 3.
2. Grabstein der Königin Imagina (ehemals im Kloster Clarenthal), nach einer Zeichnung von Dors a. a. O. reproduziert bei Marabini S. 68; vgl. Fr. Otto, Annalen des Vereins für Nass. Altertumskunde XXX (1899), S. 43.

b) Siegel.

1. Stempel: Posse I, Taf. 43, 4.
2. Stempel: Heffner, Taf. VII, 64 und S. 18 Nr. 80. Posse I, Taf. 43, 5. Marabini S. 31.
3. Stempel: Heffner, Taf. VII, 65 und S. 18 Nr. 81. Posse I, Taf. 43, 6. Marabini S. 34 (hier als Witwensiegel bezeichnet).

---

[13]) Für die Siegel der Kaiser und Könige des ausgehenden Mittelalters sind zu vergleichen: C. Heffner, Die deutschen Kaiser- und Königssiegel. Würzburg 1875. K. v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten, Mitteilungen XI, XIII, XVI (für Albrecht I., Friedrich den Schönen, Albrecht II., Friedrich III.). F. M. Haberdizl, Über die Siegel der deutschen Herrscher vom Interregnum bis Sigmund, M. J. Ö. G. 29 (1908), S. 625 ff. O. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I (751—1347). Dresden 1909. Über den Porträtwert der Siegel vgl. H. Bresslau I, S. 964 ff. F. M. Haberdizl a. a. O. S. 640.

[14]) Die 1836 erbaute Grabkapelle bei Göllheim mit dem von Adolf von Nassaus Gemahlin errichteten Gedenkkreuz bei Heyck II, S. 271 und Marabini S. 71 und 75.

Albrecht I.

(geb. Juli 1248, Herzog von Östereich 1282, gew. 1298 Juli 27 zu Frankfurt, gekr. 1298 August 24 zu Aachen, ermordet 1308 Mai bei Windisch an der Reuß, beigesetzt im Kloster Wettingen, begr. 1309 im Dom zu Speyer) [15].

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, 125.

1. Fritsche Closener, Straßburger Chronik (Chroniken der deutschen Städte VIII, Straßburg I, S. 64): Er was ein gebürische man an der personen, un hette nuwet ein ouge un einen unwürdischen aneblig.
2. Heinrici Rebdorfensis Annales imperatorum et paparum (1294—1362) bei Böhmer, Fontes rer. Germ. IV, S. 509: Hic monoculus regnavit decem annis.
3. Continuatio Sancrucensis tertia M. G. SS. XI, 734 (vgl. Mücke, Albrecht I. von Habsburg S. 174): Ecce vir fortis et potens, animus intrepidus, manu validus, armis strenuus . . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

Eine gleichzeitige künstlerische Darstellung Albrechts I. scheint nicht zu existieren [16]; dagegen sind einige Bildnisse aus der Zeit Maximilians I. und seiner Nachfolger überliefert, deren Porträtwert jedoch zweifelhaft ist:

1. Statue am Grabdenkmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, in Erz gegossen; 1527 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen, vgl. D. Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I., Jahrbuch XI, S. 185.
2. In Francesco Tercios [17]) Originalzeichnungen zu den Imagines domus Austriacae, einem 1573 vollendeten Prachtwerk mit 74 in Kupfer gestochenen Bildnissen (Bibliothek der k. k. kunsthistor. Sammlungen, Wien). Abb. Jahrbuch IX, Taf. 15 zu S. 262; vgl. A. Ilg, Francesco Tercio, Jahrbuch IX, S. 235 ff.
3. Eine in Öl auf Papier gemalte Kopie (Brustbild) in der großen Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (gest. 1595), die zwischen 1578 und 1590 entstanden ist. Das Original, nach welchem Anthon Waiß die österreichischen Bildnisse malte, ist verschollen, aber in zwei Kopien erhalten, zwei Stammbäumen, von denen der eine den Maxi-

[15]) Über den Grabbefund vgl. Grauert S. 543, 546 ff., 557, 569.

[16]) Vielleicht stellt das Standbild am Stephansdom zu Wien Albrecht I. dar; vgl. H. Swoboda, Ein ikonographisches Problem vom Wiener Stephansdom (Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, S. 33—45). Wien 1903.

[17]) Tercio war Hofmaler Erzherzog Ferdinands von Tirol (gest. 1598).

milianssaal des Schlosses Tratzberg bei Schwaz in Tirol schmückt [18]), der andere ehedem in Ambras, jetzt im K. K. kunsthistorischen Hofmuseum aufgestellt ist [19]); vgl. Fr. Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, Jahrbuch XIV, S. 37 ff. (mit Abb.). Kenner a. a. O. S. 69: »Die meisten Physiognomien sind eingehend individualisiert, meist lebendig und naturwahr dargestellt, was bei ihrer großen Zahl nur so erklärt werden kann, daß dem Maler für viele derselben ältere Originale zu Gebote standen.« — Abb. Jahrbuch XIV. Taf. VII, 9 zu S. 76. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 376. Im Widerspruch zu den beglaubigten literarischen Notizen (s. o.) ist Albrecht I. hier nicht einäugig dargestellt.

4. Gemälde in dem Stammbaum der Ambraser Sammlung zu Wien; es ist als Vorlage für den Kupferstich bei Lichnowsky, Geschichte des Hauses Habsburg II. benutzt.
5. Holzschnitt in der Holzschnittfolge der »Genealogie Kaiser Maximilians I.«. Abb. S. Laschitzer, Jahrbuch VII, Taf. 70.
6. Holzschnitt in der von Maximilian I. veranlaßten Holzschnittfolge der »Triumph« (vgl. F. Schestag, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses I, S. 154 ff.). Abb. G. Hirth I², S. 168, 169.

c) Siegel; vgl. E. G. von Pettenegg, Festschrift S. 152 f.; K. von Sava, Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XI, S. 137 ff. Abb. ebenda S. 138, Fig. 3. Heffner Taf. VIII, Nr. 66. K. U. i. A. Lief. VIII, 15. Stacke I7, S. 611. Jäger II², S. 371. Kemmerich S. 39.

d) Medaillen und Münzen.
Cappe I, S. 167 f. Nr. 764—771.
Cappe II, S. 128 Nr. 595.
Herrig-Kutschmann S. 329.

Elisabeth

(Tochter des Herzogs Meinhard II. von Görz, geb. 1263, vermählt 1276, gest. zu Wien 1313 Oktober 28. Ebenda beigesetzt, wurde die Leiche 1809 nach St. Paul in Kärnten übergeführt).

a) Künstlerische Porträts.

1. In den Originalzeichnungen zu Francesco Tercios »Imagines, domus Austriacae«. Abb. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 54 zu S. 262.

---

[18]) Eine Publikation fehlt; Heyck II, S. 341 bietet eine allerdings sehr kleine Reproduktion einiger habsburgischer Herrscher aus diesem Stammbaum.

[19]) Publiziert durch das lithographische Institut in Wien mit Text von A. Primisser, ohne Jahr; — war mir nicht zugänglich.

2. In Öl auf Papier gemalte Kopie in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (s. Albrecht I. nr. 3); vgl. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 76.

b) Siegel (vgl. E. G. von Pettenegg, Festschrift S. 215 f.).

1. I. Stempel. Posse I, Taf. 45, 5.
2. II. Stempel. Posse I, Taf. 45, 6.
3. III. Stempel. Heffner IX, 67; Posse I, Taf. 45, 7.

Heinrich VII.

(geb. 1269 od. 1276, gew. zu Frankfurt 1308 November 27, gekr. zu Aachen 1309 Januar 6, gekr. zu Mailand 1311 Januar 6, gekr. zu Rom 1312 Juni 29, gest. in Buonconvento 1313 August 24, begr. in Pisa).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, S. 181.

1. Albertinus Mussato, Historia Augusta I, 13 (Muratori, Rer. Ital. SS. X, 339; übers. von W. Friedensburg I, S. 77 f.): Homo gracilis, statura prope iusta, colore capilloque subruffis, eminentibus superciliis. Sinistri oculi albuginem detegit plus aequo mobilitas. De planicie in acutum apicem nasus se porrigit. Ore venusto, mento terete, coma Gallica, quantum pollex operiret, conspicit occiput. Cervix humeros a capite congrua aequalitate discriminat. Nulla tergorum obesitas. Ventris et pectoris veluti linealis aequalitas pedumque et crurium commensurata conformitas. Loquela tarda succinctaque. Idioma Gallicum satisque se conferens intelligentiae Latinorum. Magnanimitatem concomitari mansuetudo videbatur et divini cultus instans sedulitas. Cujusquam cum subjectis pactionis impatiens, Gibolengae Guelfaeve partium mentiones abhorrens, cuncta absoluto amplectens imperio.
2. Ferreti Vincentini Historia rerum in Italia gestarum (1250—1318) V c. 5 (Muratori IX, 1104; übers. von W. Friedensburg I, S. 424): ..... pernoctansque diluculo, candidis ornatus vestibus, et crine soluto perambulans trans Collem Aventinum, denique ad Pontem de la Forma gradu solicitu . . .
3. Fritsche Closener, Straßburger Chronik (Chroniken der deutschen Städte VIII. Straßburg I, S. 65): Er hatte einen herrlichen lip un gut geberde, un wiser un zuhtiger sitten, un ein guter rihter mit guter bescheidenheit.

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Lebensgroße Statue auf dem weißen Marmorsarkophage im Campo Santo zu Pisa; wenige Jahre nach dem Tode des Kaisers auf Veranlassung der Bürgerschaft von Pisa von Tino da Camaino (gest 1337) aus

Siena angefertigt [20]). Nach Irmer S. 105 ist das Antlitz mit »unverkennbarer Naturwahrheit und Individualität ausgeführt und zeigt eine hohe, breite Stirn, von schlichtem lockigem Haar umrahmt, stark hervortretende Backenknochen, lange charakteristische Nase, fast geradlinige Augenbrauen und in dem festgeschlossenen Munde hohe Willenskraft«. Abb. Irmer, Taf. zu S. 105. Prutz-Oncken II, S. 160. Herrig S. 333. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 55. Jäger II², S. 384. Stacke I⁷, S. 635. F. X. Kraus, Dante (Berlin 1897), S. 79. Heyck II, S. 283. H. Schiller II, S. 418. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 309. Repertorium für Kunstwissenschaft 26 (1903) S. 263/64. Eine vorzügliche Reproduktion des Kopfes der Statue bei Irmer Titelbild. Heyck II, S. 285. Kemmerich S. 41 [21]).

2. Relief auf dem Grabmal des Erzbischofs von Mainz, Peter von Aspelt (gest. 1320) im Mainzer Dom; nach 1320 angefertigt; es besitzt einen nur geringen Porträtwert. Abguß im Bayer. Nationalmuseum, München. Abb. Prutz-Oncken II, S. 170. Knackfuß I, 406. Prutz-Pflugk-Harttung III, 45. Jäger II², 379. Stacke I⁷, S. 623. Heyck II, 279. Lübke-Semrau II, 379. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 377. Kemmerich S. 43.

3. In dem Bilderzyklus des Codex Balduini Treverensis, einer von Erzbischof Balduin von Trier (1307—1354) veranlaßten Urkundensammlung (k. Staatsarchiv, Koblenz). Von den drei prächtig ausgestatteten Exemplaren dieser Sammlung sind dem einen 37 Pergamentblätter mit 73 Miniaturen vorgeheftet, die Darstellungen zur Geschichte der Wahl Balduins zum Erzbischof, der Wahl Heinrichs zum deutschen Könige und seines Romzuges enthalten. Da die Bilder unter persönl. Aufsicht Balduins, wie Irmer Einl. S. XI nachweist, angefertigt sind, so ist bei ihrem Streben nach Individualisierung ihr Porträtwert ein nicht unbedeutender. Abb. Irmer, Taf. 4, 5, 7—12, 15—35. Einzelreproduktionen: Essenwein II, Taf. 65, 68. Prutz-Oncken II, S. 154, 156, 157. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 53. Janitschek zu S. 172. A. Schultz zu S. 458, 482, 562. Henne am Rhyn I, S. 304, 309. A. Hoff S. 797, 798. Heyck II, S. 281. Helmolt VI, Taf. zu S. 118. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 379, 380.

[20]) Vgl. Giorgio Trenta, La tomba di Arrigo VII imperatore (Monumento del Camposanto di Pisa con documenti inediti). Pisa 1893. Alb Brach, Nicolo und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena. Straßburg 1904 (mit Abb. des Grabdenkmals). Em. Berteaux, Le mausolée de l'empereur Henri VII à Pisa. Paris.

[21]) J. Supino, Arte Pisanala. Firenze 1904, bringt nach frdl. Mitteilung von Hrn. Prof. Beckmann eine Abbildung 1. des Grabmals und 2. einer Statue Heinrichs VII. Das Werk war mir leider nicht zugänglich.

4. Auf dem Freskogemälde von Simone Martini (1285—1344) (?) in der spanischen Kapelle der Kirche Santa Maria Novella in Florenz: »Die streitende und triumphierende Kirche.« Der nach Vasaris Angaben Heinrich VII. darstellende Kaiser widerspricht der sonstigen Überlieferung völlig. Abb. Prutz-Oncken II, zu S. 46. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 72, Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Neuzeit I, 131, Mittelalter S. 345.
5. In dem Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums in Karlstein, der nach Neuwirth, Forschungen II, S. 30 auf Veranlassung Karls IV. um 1356 von Nicolaus Wurmser aus Straßburg angefertigt sein soll. Nach Neuwirth a. a. O. S. 5 zwischen 1588 und 1597 verschwunden, ist er durch Kopie in einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek erhalten (Nr. 8330 Nov. 432). Bei der Darstellung Heinrichs VII. (Abb. Neuwirth Taf. XV, 3) sprechen, wie Neuwirth S. 32 f. ausführt, »wichtige Bedenken gegen die Annahme, daß in diesem Bilde eine bewußte Anlehnung an das Charakteristische der äußeren Erscheinung des Großvaters Karls IV. angestrebt wurde«[22]).

c) Siegel.

1. Königliches Thronsiegel: Heffner, Taf. X, Nr. 68 und S. 19 Nr. 85. K. U. i. A. Lief. VIII, 5 b, 8 a, 8 b. Posse I, Taf. 46, 4. Kemmerich S. 40. — Das königl. Thronsiegel Heffner S. 19 Nr. 86, welches dem vorigen gegenüber einige Veränderungen im Detail aufweist, ist nach Haberdizl S. 651 f. nur ein verkleinerter Abdruck nach dem verfälschten Gipsabzug in der Mellyschen Sammlung[23]). Heinrich VII. hat nur ein kgl. Thronsiegel besessen.
2. Kaiserliches Thronsiegel: Heffner S. 19 Nr. 87 und Taf. IX Nr. 69; Haberdizl, Anhang Taf. III Fig. 6. Posse I, Taf. 47, 1.
3. Kaiserl. Goldbulle: Haberdizl, Anhang Taf. III Fig. 8; Posse I, Taf. 47, 3.
4. Hofgerichtssiegel: Posse I, Taf. 47, 6.

d) Münzen und Medaillen.

Cappe I, S. 169 Nr. 772—775, II, S. 78 Nr. 339, III, S. 148 f. Nr. 679—682; Herrig-Kutschmann S. 336; Heräus S. 14 und Taf. XI, 6.

---

[22]) Ich erwähne hier die mir bekannten Bildnisse des Sohnes Heinrichs VII., Johanns von Böhmen (1311—1346): 1. Im Codex Balduineus. Abb. Irmer Taf. 5 und Taf. 6. Heyck II, S. 280. 2. Im Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums (siehe Heinrich VII. Nr. 5). Abb. Neuwirth, Forschungen II, Taf. XVI, 1. Helmolt V, Taf. zu S. 244 Nr. 3. 3. Auf dem Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, vgl. Heinrich VII. Nr. 2. 4. Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Abb. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 386. 5. Goldmünze, für Luxemburg geprägt (Berlin, Kgl. Münzkabinett). Abb. Prutz-Oncken II, S. 229. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 46; vgl. F. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 95 und Taf. VIII Nr. 61 zu S. 90.

[23]) Die Mellyschen Gipsabdrücke sind Verfälschungen nach Originalsiegeln.

Drei neue Miniaturisten-Namen des XV. Jahrhunderts.

Von Lic. **Hans Vollmer.**

»On sait que les enlumineurs de profession, au moyen âge, dans les pays soumis à l'autorité du roi de France ou de la maison de Bourgogne, étaient très rarement admis à inscrire leurs noms sur les manuscrits qu'ils décoraient.« Dieser Satz des Grafen Paul Durrieu[1]) besteht gewiß zu Recht. Ausnahmen kennt Durrieu selbst[2]). Eine neue Ausnahme, die ich im Januar d. J. in einer der schönst illuminierten Handschriften der Bibliothèque Royale zu Brüssel entdeckte, möchte ich auf Anraten von Paul Durrieu und François de Mély hier mitteilen, damit der Name des gewiß nicht unbedeutenden Meisters die ihm gebührende Beachtung finde sowohl in dem zu Leipzig entstehenden »Allgemeinen Künstlerlexikon« als auch in dem von François de Mély vorbereiteten »Corpus des artistes ayant signé«. Zwei weitere Namen bisher unbekannter Miniaturisten des 15. Jahrhunderts seien dieser Mitteilung angereiht. In allen drei Fällen muß ich mich mit der bloßen Feststellung des Namens begnügen und die Verfolgung dieser Spur, weil von meinen dem Text, weniger den Miniaturen geltenden Untersuchungen zu weit abliegend, den Kunsthistorikern überlassen.

Die Handschrift 9001 und 9002 der Bibliothèque Royale zu Brüssel enthält die sogenannte Bible historiale des Guyart Desmoulins, deren genauere Kenntnis wir den bekannten Untersuchungen von Eduard Reuss und Samuel Berger verdanken; eine zu Genf befindliche Handschrift desselben Werkes ist kürzlich mit besonderer Ausführlichkeit von Hippolyte Aubert[3]) beschrieben worden. Für das Brüsseler Manuskript 9001/2 ist außer dem Kataloge van den Gheyn's noch zu vergleichen Sam. Berger et Paul Durrieu, Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen âge (Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, tom. LIII), Paris 1893, p. 10ff. Die Handschrift ist reich an feinen Miniaturen

[1]) Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani par Paul Durrieu (Extrait de la Gazette des Beaux-Arts). Paris 1891, p. 26.

[2]) Er verwies mich auch auf das Beispiel von Spierinck, vgl. Bradley III, p. 257.

[3]) Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, Revue d'Erudition, consacrée spécialement à l'étude du moyen âge LXX, Sept. Déc. 1909 p. 471—476: Ms. franç. 1 (Petau 181).


De la creation du ciel et de la terre. texte
In principio etc. Au com
mencement crea dieu le
ciel et la terre la terre
estoit vaine et vuide et
tenebres estoient sus la face dabisme
et lesperit nostreseigneur se transportoit
sus les eaues. Dont dist dieu lumiere
soit faite. Adonques vit dieu que la
lumiere estoit bonne. Si devisa la lu
miere des tenebres et appella la lumie
re iour et les tenebres nuit. Dont fut
fait vespre et matin vng iour
Exposition selon listoire
Par le commencement dit
saint augustin que le filz de
la trinite est entendu ou a

und zeigt auch in den Initialen und der Randverzierung die bekannte burgundische Art in besonders sauberer und sorgsamer Ausführung. Nun findet



sich Ms. 9001 fol. 20 vb unter einem Bild, das Gott bei der Schöpfung darstellt, neben der Überschrift »Exposition selon listoire« eine Arabesken-

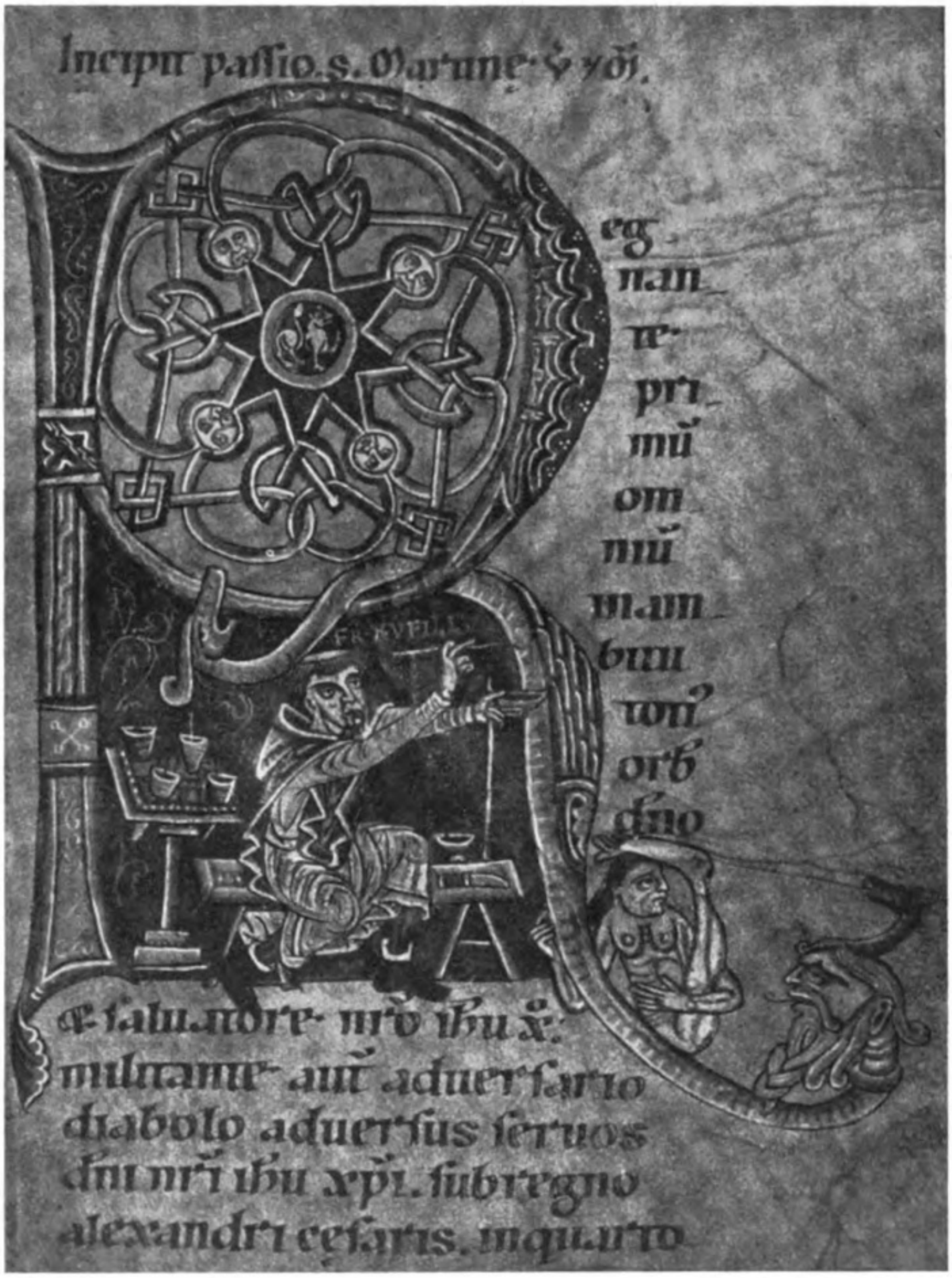
leiste mit der sehr kleinen Aufschrift (weiß auf blau): »Petrus gilberti me fecit.« Der gleiche Name begegnet dann noch in ähnlicher Weise fol. 21^{ra}, 23^{vb}, 98^{va}, 173^{vb} und Ms. 9002 fol. 79^{r} (zweimal), 328^{ra}. Das »me fecit« nimmt jeden Zweifel, daß es sich um den Namen des Illuminators handelt. Damit ist aber m. E. nicht nur ein Anhalt für den Miniaturisten dieses einen Exemplars gegeben. Man wird nunmehr eine ganze Reihe auffällig ähnlich illuminierter Handschriften in Brüssel, Paris, London, Cheltenham und andern Orten auf ihr Verhältnis zu dem besprochenen Manuskript zu prüfen haben.



In eine ganz andere Welt künstlerischer Auffassung versetzt uns die Handschrift der St. Galler Stadtbibliothek 343 c (und d). Es ist eine deutsche Historienbibel des 15. Jahrhunderts, über deren Text ich an anderer Stelle werde zu berichten haben. Rudolf Kautzsch hat sie in seiner rühmlichst bekannten Untersuchung über Diebolt Lauber und seine Werkstatt (Zentralbl. f. Bibliothekswesen 1895) diesem Kreise zugewiesen. Doch scheint ihm dabei ein Name entgangen zu sein, der sich in dem die Einnahme von Jericho darstellenden fol. 106^{r} Bilde findet. Dort steht deutlich lesbar auf der Mauer geschrieben: Hans Ott. Spätere Eintragung scheint mir durch die Identität der Tusche im Namenszug und in der Zeichnung ausgeschlossen. Dann aber ist auch hier wohl an niemand anders zu denken als an den Miniaturisten, und es ist für den durch die Arbeit von Kautzsch umgrenzten Kreis, den ich durch einige Handschriften noch erweitern kann, neben Hans Schilling von Hagenau und allenfalls Johannes Port de Argentina ein neuer Miniaturist bekannt geworden, freilich zunächst nur dem Namen nach.[4])

[4]) Zwischen Niederschrift und Drucklegung obiger Zeilen fällt eine weitere hierher gehörige Beobachtung. In der Wolfenbütteler Handschrift Ms. Aug. 1. 15 fol., gleichfalls einer Historienbibel und aus dem Lauberschen Kreise stammend, scheint mir das Bild fol. 236 »wie Helyas der wittewen sun von dem tode erkickete« auch einen Malernamen zu enthalten; auf dem Mantel des ausgestreckten Propheten scheint mir der Name »Vait« erkennbar, wenn auch weniger deutlich als in den andern hier besprochenen Fällen.

Der dritte Name, den ich oben verhieß, findet sich in einer deutschen Historienbibel der Hamburger Stadtbibliothek, früher im Besitz des Pastors Goeze, auf die ich näher eingegangen bin in meiner Schrift »Ein deutsches



Adambuch, nach einer ungedruckten Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek aus dem XV. Jahrhundert, mit 2 Illustrationsproben, Hamburg (Johanneum, in Kommission bei der Heroldschen Buchhandlung) 1908.« Die Miniaturen dieser Handschrift stammen offenbar von verschiedenen Händen; die feinsten unter ihnen gehören, wie mir scheint, dem-

selben Meister an, von dem fol. 253^{va} ein Wappen besonders prächtig ausgeführt wurde. Dieses Wappen wies mir das k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien mit Bestimmtheit als das des hervorragenden Ratsbürgergeschlechts der Roll zu Wiener-Neustadt nach. Unmittelbar neben dem Wappen, fol. 254^{a}, findet sich nun eine jener feineren Miniaturen, die Krönung Salomos darstellend; und hier liest man unten rechts in der Ecke deutlich: »Staub«. Mir scheint es auch hier am nächsten zu liegen, in diesem Wort den Namen des Künstlers zu sehen, von dem unser Bild herrührt.

Die beigegebenen drei Bilder werden meine kurzen Ausführungen verdeutlichen. Ich füge ihnen ein viertes hinzu, das aus viel früherer Zeit stammt und das den Namen eines schon bekannten Miniaturisten zeigt. Es handelt sich um die Pergamenthandschrift Nr. 9 der Fürstlich Hohenzollernschen Hofbibliothek zu Sigmaringen, ein lateinisches Legendarium, um 1200 geschrieben und aus dem Kloster Weißenau stammend. 5) Eine photographische Wiedergabe der eigenartigen Miniatur (fol. 244^{r}), in der der Illuminator, Frater Rufillus, sich selbst verewigt, wird neben der alten, bei Wattenbach erwähnten, mir unbekannten »Abbildung in Umrissen« wohl nicht unwillkommen sein.

---

5) Vgl. den Katalog von Hofrat Dr. F. A. Lehner, Sigmaringen 1872, S. 8—16. W. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter [3]. Leipzig 1896, S. 277, 371.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 12 a] In sant Gallen wochen [= 10.—16. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. padgelt, Macht ℔ 45 dn. 7.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item mer 1 gesellen 4 taglon zu 17 [dn.] Item aber 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 17 dn. 29.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder czalt 17 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt Heinczen Dressel züm Dörrenhoff 6 fur, yde zu 44 dn., Macht ℔ 34.

In sant Vrsula wochen [= 17.—23. Oktober] außgeben; get an der wintterlon:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 3 taglon zu 18 dn. Item Seynem knecht, den er mit im pracht, auch 3 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item Vlrich vnd Küncz Per, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 6.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 16 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 14 dn. Item 1 gesellen

3 taglon zu 14 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 26 dn. 20.

Schawffel kaüfft.

Item 3 eyßerner schawffel czalt der Annan Köplin, yde zu 8 dn., 2 in den steinpruch vnd 1 in die hütten hynnen, Macht dn. 24.

Holcz kaufft vnd latten.

Item 8 pruckhölczer, czalt ydes zu 7 dn., die waren pey 26 schuhen lanck. Item mer 60 latten, yde czalt fur 1 dn. 1 haller vnd 6 dn. nüber, als zalt dem Merckel Kristen von Kalckrewt vnd dem Kuncz Klugel von Herolczberg, den Walthaweren, Macht ℔ 5 dn. 2.

Sust außgeben.

Item Meister Stephan, wagner, czalt 1 ℔, das er hat gemacht ein gestelle auf den großen steinkarren hinnen, Macht ℔ 1.

Summa der zweyer wochen Macht 178 ℔ 28 dn.

Blatt 12 b] In sant Symonis vnd Jude wochen [= 24.—30. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 16 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 14 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 11 dn. zu padgelt. Item mer 1 gesellen 2 taglon zu 13 dn., Macht ℔ 12 dn. 18.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

In aller lieben heiligen wochen [= 31. Oktober bis 6. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item

1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 3 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 16 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Rayder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 125 ℔ 8 dn.

In sant Merteins wochen [= 7.—13. November] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 16 dn. vnd 1 halbs. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 2 taglon zu 12 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 28 dn. zu padgelt, Maeht ℔ 29 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 16 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12.

Item den anderen Meister vnd gesellen geschenckt 4 firtell weins, ydes zu 10 dn., das sie den vndern haben helffen heben auß dem grunt, Macht ℔ 1 dn. 10.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yede zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 4 taglon zu 16 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht das czymmer vnd dachung auf den Dachsymß, Macht ℔ 2 dn. 7.

Sust außgeben.

Item 4 dn. fur 1 ℔ wagen smir. Item 2 dn. fur kolen in die hütten, das sie damit abreyßen, Macht dn. 6.

Summa Macht 67 ℔ 25 dn.

Blatt 13 b] In sant Elizabeth wochen [= 14.—20. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 6 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item Niclas 4 taglon zu 16 dn. Item 5 gesellen, yden 6 taglon zu 16 dn. Item Künradt Helmreich von Rottenburg 3 taglon zu 16 dn. Item Johanns mit 2 tagloner, ydem 6 taglon zu 12 dn. Item Heinczen 3 taglon zu 12 dn. Item mer 1 tagloner 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 41 dn. 26.

Dem Czymerman.

Item dem Ewerlein czalt 6 taglon zu 16 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht die dachung auf die Mawer, Macht ℔ 3 dn. 9.

Dem Seyler.

Item Meister Mertein Bernher czalt, das er zu dem seyll geben hat vnd damit vmbwünden hat, 37 ℔ 1 firdung, ydes gerechent zu 8 dn. Item mer .. dn.[113]) vmb strick, ein teyl in den steinpruch vnd ein teyll hynnen genüczt, Macht in summa 10 ℔ 2 dn. Item er hat pey 6 stünden mit eynem knecht daran gearbeit vnd auf dem steinpruch gewest ist zwey moll, do hat er zu Megeldorff verczert 8 moß weins, die hab ich czalt, darfur geben 1 ℔ 10 dn., wenn er hat fur kein arbeit nichts genummen, vnd die summa Macht ℔ 11 dn. 12.

Sust außgeben.

Item dem balirer kaüfft 1 puch pappirs, darfur geben 21 dn. Item mer 3 plech, ydes zu 3 dn. 1 haller. Item mer 4 dn. 1 haller vmb 1 ℔ wagensmir zu den karren, Macht ℔ 1 dn. 3.

Summa Macht 57 ℔ 20 dn.

Blatt 14 a]

In sant Katherina wochen [= 21.—27. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem czalt 5 taglon zu 18 dn. Item Niclas 4 taglon zu 16 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns mit 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 4 taglon zu 16 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er die genge verslagen hat. Item im

[113]) Die Zahl fehlt.

geschenckt 24 dn., wenn er ist alleczeit bereyt zu steygen ader, wue man sein bedarff, vnd Macht als in summa ℔ 3 dn. 1.

Negel kaüfft.

Item der Annan Köplin czalt 500 pünnegel, ydes zu 15 dn. Item mer 100 Halpnegel czalt fur 9 dn., Macht ℔ 2 dn. 24.

In sant Andreaswochen [= 28. November —4. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Küncz Langen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item dem Niclas 3 taglon zu 16 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 10.

In der wochen concepcionis Marie zu latein genant [= 5.—11. Dezember]:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kuncz Langen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Küncz Kraußen von Yphoffen gefördert [114]) 1 tag vnd 1 halben zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 10.

Summa der dreyer wochen, Macht 94 ℔ 15 dn.

Blatt 14 b] In sant Lucie wochen [=12.—18. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 17.

Item mer Küncz Langen 1 gulden quatuor-temporumgelt, Macht an Muncz ℔ 7 dn. 6.

Pretter kaüfft.

Item 41 pretter kaüfft auf dem Marckt, ydes zu 8 dn., do kumpt eins darein, Macht ℔ 10 dn. 20.

In der heyligen Crist wochen [= 19.—25. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen vnd Niclas, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, yedem 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 22 dn. 9.

---

[114]) furdern einen (fremden) Gesellen = ihn in Arbeit nehmen. Lexer, a. a. O. III, 596.

Sust außgeben.

Item 1 ℔ wagen[smir] czalt zu den karren, darfur geben, Macht dn. 4 hll. 1.

In des newen Jarßtag wochen [= 26. Dezember 1462 bis 1. Januar 1463] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Künez Langen vnd Niclas, ydem 3 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 3 taglon zu 16 dn. Item Johanns 3 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 29.

Item des newen Jarß geben Meister vnd gesellen in die hütten, Macht ℔ 1 dn. 20.

In des heiligen obersten tag wochen [= 2.—8. Januar 1463] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 2 taglon zu 18 dn. Item Künez Langen vnd eim lawberhawer, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zü padgelt, Macht ℔ 28 dn. 28.

Summa der vier wochen Macht 120 ℔ 13 dn. 1 haller.

Blatt 15 a] In der wochen vor sant Fabiani vnd Sebastiani [= 9.—15. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 6 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Hanns Thümherr 5 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Kuncz Perer[115] 2 taglon zu 16 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu pad, Macht ℔ 33 dn. 8.

In sant Fabiani vnd Sebastiani wochen [= 16.—22. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kuncz Langen, ydem czalt 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 8.

Sust außgeben.

Item fur 2 schawb stroes in die hütten czalt, Macht dn. 6.

---

115) Darf vielleicht auch Perr gelesen werden.

In sant Pauls wochen conversionis zu latein genant [= 23.—29. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Künczen Langen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Hanns 3 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 18.

In vnßer lieben frawen wochen purificacionis zu latein genant [= 30. Januar—5. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item dem Niclas 4 taglon zu 16 dn. Item Hanns Thümherr 4 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Künradt Helmreich 5 taglon zu 18 dn., wenn er hat lawber gehawen. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 27 dn. 5.

Dem Walthawer vnd holczfurer.

Item Heincz Ott von der Lohe hat gefur[t] 14 große stantner ader sewln, die waren pey 52 schuhen, von ydem zu lon 2 ℔ 10 dn. Item mer 6 große rygell, die waren pey 46 schuhen, zu lon von ydem 2 ℔ 5 dn. Item mer 30 pretten; 10 waren pey 40 schuhen vnd die andern 20 pey 36 schuhen, von ydem zu lon 1 ℔ 5 dn. Item mer 30 rechen, die waren pey 30 schuhen, von ydem zu lon 17 dn. 1 haller, Macht als 98 ℔ 5 dn. Item Merckel Kristen von Kalckrewt, der das holcz gehawen hat, dovon zu lon geben in summa 22 ℔ 8 dn. Item den erbforsteren geben vnd czalt in summa 1 ℔, Macht als ℔ 121 dn. 13.

Item dem Amptman ist sein gerechtigkeit noch aüßen.

Summa der vier wochen Macht

247 ℔ 28 dn.

Blatt 15 b] In sant Scolastica wochen [= 6.—12. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item Vlrich 1 taglon zu 16 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Mertein Vnverdorben von Rotenburg 4 taglon zu 16 dn. Item Heinrich Dyener 2 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 18.

Sust außgeben.

Item 2 ℔ wagensmir zu den karren vnd auf den steinpruch, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9.

In sant Juliana wochen [= 13.—19. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 8.

Item Meister vnd gesellen in die hütten hab ich geben sant Peters gelt auf sant Peters fest [116]) zu vertringken, Macht ℔ 2.

Den Steynprecheren oder abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 16 dn. Item Stephan Lobenstein vnd Hanns Paternoster von Werd, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Heincz Fischer 4 taglon zu 14 dn. Item Erhart Pofan vnd Rinckel Jorg von Lawffenholcz, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item Kuncz Stegerwalt 4 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pferd genüczt 5 tag, yden 28 dn. dovon geben vnd 1, der mit dem karren vnd pferd gefaren ist. Item 16 dn. ein karrenman, der den czewck auf den steinpruch gefurt hat. Item 2 ℔ eynem furman, der noch keyllholcz füre. Item 15 dn. dem Ewerhart Stegerwalt, das er mitfure. Item 4 dn. dem forster zu vertringken, das er sie anweysset, wue sie das holcz fünden; das lest man dürre werden. Item 12 dn. czweyen, die das holcz haben gepickt. Item 18 dn. aber vmb dürre keyll holcz auch in den steinprüch, das man iczünt müß nüczen; das hat der Stegerwalt kaüfft. Item 21 dn. dem Meister vnd gesellen zu weinckaüff,[117]), do man sie wider bestelhett. Item 18 dn. hab ich geben von einem peyhell [118]) zü steheln, das was des Ewerhart Stegerwalcz, wenn er hat es zuprochen vnd verderbet in dem steinpruch ader an der arbeyt vnd müß es noch teglich nüczen, Macht als ℔ 25 dn. 26.

---

[116]) d. h. St. Peters Stuhlfeier, 22. Februar, mit welchem Tage der (erhöhte) Sommerlohn in Kraft trat. Die Steinmetzen erhielten das Petersgeld also schon am Samstag vorher, da Fastnachtmontag nicht gearbeitet wurde.

[117]) Weinkauf oder das gewöhnlichere Leihkauf ist eine kleine Drauf- oder Dreingabe beim Abschluß von Verträgen oder Käufen seitens des Arbeitgebers oder Käufers, womit der Handel perfekt wurde.

[118]) = Beil.

Summa der czweyer wochen Macht

98 ℔ 1 dn.

Blatt 16a] In sant Peters wochen Kathedra zu latein genant [= 20.—26. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kuncz Langen, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 30 dn. 3.

Den Steynprecheren ader abrawmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 4 tag mit 1 tagloner, davon geben yden tag 28 dn., Macht ℔ 20 dn. 2.

Schawffel kaufft.

Item 5 schawffel czalt der Annan Koplin, yde czu 9 dn., der hat man geben 3 auf den steinpruch, 2 hynnen behalten, Macht ℔ 1 dn. 15.

In sant Künegund wochen [= 27. Februar—5. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Kunradt czalt 8 ℔. Item seynem sune, dem balirer, vnd Kuncz Langen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Meister Künradt knecht 3 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Vlrich 3 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 50 dn. 10.

Item mer czalt Küncz Langen quatuor-temporum-gelt geben 1 gulden, Macht ℔ 7 dn. 7.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item dem Hanns Pater-noster 4 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 6 tag mit 1 tagloner, geben yden tag 28 dn., wenn sie veyeren nicht sant Künegund tag. In dem steinpruch, Macht ℔ 28 dn. 20.

Den czymmerlewten.

Item Meister Deocarus czalt 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 5.

Summe der czweyer wochen Macht

154 ℔ 2 dn.

Blatt 16 b] In sant Gregory wochen [= 6.—12. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein, lawbhawer, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 3 taglon zu 20 dn. Item dem Henslein 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 1.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 5 tag mit 1 tagloner, yden tag geben 28 dn., Macht ℔ 28 dn. 28.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Deocarus 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 9.

In sang (!) Gerdrudis wochen [= 13.—19. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Küncz Langen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Heinrich Dyner 2 taglon zu 20 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 6.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 2 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 4 tag, yden tag geben 28 dn., Macht ℔ 27 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit 3 gesellen, ydem 2 taglon zu 20 dn., das sie etlichs holcz haben beslagen, das vnd das anders zusammengelegt haben, Macht ℔ 5 dn. 10.

Sust außgeben.

Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir auf den steinpruch zu den karren ader wue manß darff, Macht dn. 9.

Den Segern auf der schüt.[119])

Item 1 ℔ 20 dn. geben den segeren zu sneyden von czweyen pretten, die gehoren zu dem newen rad. Item 8 dn. zu lon von der schüt zu furen biß auf den kirchoff, Macht ℔ 1 dn. 28.

Summa der zweyer wochen Macht 177 ℔ 9 dn.

Blatt 17 a] In vnßer lieben frawen wochen Anunciacionis zu latein genant [= 20.—26. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, lawberhawer, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 1 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 17.

Die Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 2 tag mit eim tagloner, ydem geben 28 dn., Macht ℔ 22 dn. 5.

Item Meister vnd gesellen auf dem steinprüchen geschanckt 4 firtel weins von geheiß wegen Herren Hanßen Volkamer, do er auf dem Steinpruch was, vnd mit im Herr Andres Tücher,[120]) Herr Herren (!) Meichsner[121]) vnd Lorencz Haller, der kirchenmeister, vnd das ich in gab, Macht ℔ 1 dn. 10.

In der wochen vor dem heiligen palmtag [= 27. März bis 2. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd KSncz Langen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 48 dn. 29.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item

---

119) Eine Pegnitzinsel.

120) Der Stadtbaumeister Endres Tucher, der Verfasser des Baumeisterbuches.

121) Einer der »Bauherrn«, vgl. die Einleitung. Das »Herren« ist wohl Fehler des Abschreibers des Rechnungskonzepts statt Hanns.

1 pfert genüczt 2 tag mit eim tagloner, yden tag geben 28 dn., Macht ℔ 24 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 135 ℔ 9 dn.

Blatt 17 b] In der heiligen Marter wochen [= 3. bis 9. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 41 dn. 10.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 3 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 2 tag mit eim tagloner, yden geben 28 dn., wenn sie feyeren den karfreytag halben, Macht ℔ 23 dn. 12.

In der heiligen osterwochen [= 10.—16. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item Heinrich Dyner 1 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item 7 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 5.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 3 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 28 dn. hat man geben von 1 pfert vnd eim, der mit dem pfert gefaren ist, 1 tag zu lon. Item 8 dn. zu lon von dem seyll vnd czangen hinaußgefurt auf den Steynpruch, Macht ℔ 13 dn. 17.

Sust außgeben.

Item czalt 1 halb ℔ smer zu 4 dn. Item 2 ℔ wagensmir czalt zu 9 dn., als auf den steinpruch, Macht dn. 13.

Summa der czweyer wochen Macht

102 ℔ 27 dn.

Blatt 18 a] In der wochen des heiligtümß ader sant Jorgen [= 17.—23. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem

4 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner hab ich geben 6 dn., wenn er hat 3 stünd gearbeit. Item Johanns 4 taglon czu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. czu padgelt, Macht ℔ 30 dn. 22.

Den Steynprecheren ader abrawmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd ein halbs zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert gehabt 4 tag mit 1 tagloner, yden tag zu lon 28 dn., Macht ℔ 21 dn. 28.

Item mer Meister vnd gesellen geschanckt, do sie gehorsam haben gethan vnßeren herren des rats vnd in geben in summa, Macht ℔ 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 4 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu vertrincken, Macht ℔ 16 dn. 8.

Dem Smid.

Item Peter smid pey sant Martha hat gespiczt in die hutten 9000 spiczen, fur ydes hundert 12 dn. Item 6 klammeren, fur yde 4 dn. Item 3 newe czymmerzangen, fur yde 6 dn. Item 3 czangen derstossen, fur yde 2 dn. Item 1 ketten vnd 2 kloben fur den reyß podem (!), zu lon 4 dn. Item 1 lümmer[122]) fur 1 rat fur 2 dn. Item 1 radwer beslagen, zu lon 12 dn. Item 4 newe öre in 4 exczt, fur yde zu lon 8 dn. Item 2 newe schüttkarren beslagen, fur yden zu lon 18 dn. Item 7 newe (!), fur yde 22 dn. zu lon. Item 25 exczt gestehelt, fur yde zu lon 12 dn. Item 12 meyßel gestehelt, fur yden zu lon 3 dn. Item 12 dn. den knechten zu tringkgelt. Item mer hat er gespiczt in den Steynpruch 1600 [spiczen], ydes hundert fur 12 dn. Item 13 pergeyssen gestehelt, fur ydes zu lon 12 dn. Item 2 hawen gestehelt, fur yde zu lon 14 dn. Item 1 newes öre an ein eyßen, zu lon 7 dn. Item 3 eyßen derstossen, fur ydes 2 dn. Item 20 eyßerne keyll gesweyst, fur yden zu lon 2 dn. Item also hab ich mit im abgerechent von vnsser lieben frawen wochen gepürt piss auf sant Walpurg[is]tag, daczwischen sein gewest 34 wochen, vnd Macht ℔ 71 dn. 15.

Summa Macht 141 ℔ 13 dn.

Blatt 18 b] In der wochen vor sant Walpurg[is]tag [= 24.—30. April] außgeben:

[122]) lumer, der Achsnagel am Wagen. Tucher, Wortverzeichnis.

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 2 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 18.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert hat dargelihen der Hanns Poffan 1 tag mit 1 tagloner, davon zu lon geben 1 ℔ 2 dn., zu dem abrewmen, Macht ℔ 24 dn. 16.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Czymmerlewten.

Item Meister Ewkarius 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 9.

Pretter käufft.

Item 56 pretter, die waren thennen vnd fichten vnd waren pey 20 schühen, ydes czalt zu 10 dn., vnd 1 prett hat er dareingeben vnd hat 5 dn. nochgelassen, Macht ℔ 18 dn. 5.

Holcz käufft vnd dem walthaweren.

Item Peter von Vischpach czalt 24 rygel, die hat man auf der pewnt genummen, yden zu 20 dn., Macht 16 ℔. Item 1 ℔ dem Fricz Reschen zu lon, reyn auf den kirchoff zu faren, Macht ℔ 17.

Item mer lassen hawen 30 rygel den Kuncz Klugel vnd Merkel Cristen, von ydem zu lon 6 dn. Item Heincz Göcz von der Großen Rewt hat sie gefürt, von ydem zu lon 14 dn., die sein nocht (!) verhanden, Macht ℔ 20.

Karren czalt.

Item Michel Wagner am Vischpach czalt 2 newe schüttkarren, aber die pretter hab ich darzu geben, Macht ℔ 6 dn. 10.

Summa Macht 178 ℔ 6 dn.

Summa summarum des ganczen außgebens von Walpurg[is] [= 1. Mai] im 62. Jar piß auf Walpurg[is] im 63. Macht in summa

3932 ℔ 7 dn.

Restat, das ich noch schuldig pin, Macht in summa

270 ℔ Minus 1 dn.

Anhang.

Anno domini M° CCCC° LXII jar Walpurgis.

Hernach volget das eynnemen, was ich von yglichem hab eingenümmen:

Die resta, die ich schuldig pin bliben

1457 ℔ 9 dn.

Von Herren Hannßen Volkamer

3 ℔ 5 dn.

Von Heren Lorencz Haller, Kirchenmeister

2642 ℔ 20 dn.

Sust das ich eingenummen hab vmb Stein von Peter Schrollen vnd von Ewerhart Stegerwalt vnd von eczlicher stein wegen, die man hynnen auf dem kirchoff hat hingeben, Macht in summe

99 ℔ 2 dn.

Summa Summarum als einnemen, Macht

4202 ℔ 6 dn.

Also vbertrifft die resta, die ich iczunt schuldig pleib, das ich mer hab eingenummen, denn ich hab außgeben, in summa

270 ℔ Mynner 1 dn.

Hernach volget das außgeben, was igliches mit kürcz begriffen Summatim kost ader stett.

Die Steynmeczen und tagloner, die inn zusten

1930 ℔ 13 dn.

Die Steynprecher in dem steinpruch

667 ℔ 15 dn. 1 haller.

Die Steynfurer auß dem Steynpruch

604 ℔ 15 dn.

Kalk vnd Santt

37 ℔ 28 dn.

Die czymmerlewt vnd schreyner

196 ℔.

Die walthawer, czymmerholcz vnd pretter

274 ℔ 15 dn.

Der Smid vnd eyßenkaüffen

158 ℔ 13 dn.

Sust vmb allerley kliyn dinck zu dem pawe

14 ℔ 11 dn. 1 haller.

Vmb Seyll, streng vnd reybseyl

48 ℔ 16 dn.

Summa Summarum als außgeben, Macht

3932 ℔ 7 dn.

Grünewald-Bibliographie (1531—1909).

Von **Gottfried Müller** (Wiesbaden).

In der vorliegenden Bibliographie sind für die Zeit von 1531—1880 alle in Frage kommenden Stellen — selbst auch die einzelnen Notizen der Kunstgeschichten usw. — aufgenommen worden. Für die letzten dreißig Jahre kamen dagegen nur die selbständigen Publikationen in Betracht. Hier hätte ich gerne einmal das Prinzip durchbrochen, um Karl Lamprechts schöne Worte für die Grünewald-Literatur aufzubewahren; auf das, was Lamprecht in seiner »Deutschen Geschichte« (hauptsächlich Bd. V 1 S. 215—218, aber auch IV, 292, VI, 294) über Grünewald zu sagen weiß, möchte ich deshalb an dieser Stelle nachdrücklich hinweisen. Auch die Notiz, daß Goethe in seiner Reise am Rhein, Main und Neckar Grünewalds gedenkt, soll hier einen Platz finden. Die Übersicht schließt mit dem Ende des Jahres 1909; von der Literatur des laufenden Jahres wurde nichts verzeichnet, so nahe auch die Versuchung liegen mochte, vor allem die bis jetzt vorliegenden Stimmen über den neuentdeckten Münchener Grünewald zusammenzustellen. Hier sei nur kurz auf zwei in der Frankfurter Zeitung versteckte Notizen hingewiesen, die sich mit einer in Wiesbaden befindlichen Kopie dieses Bildes befassen: Franz Rieffel am 25. I. (Nr. 24) und Erwin Hensler am 21. II. (Nr. 51). Außerdem kommen hierfür mehrere Aufsätze über die »Ausstellung alter Gemälde aus Wiesbadener Privatbesitz« in Betracht, wo diese Kopie zur Schau gestellt war. Die systematische Sammlung der Grünewald-Literatur vom Jahre 1910 ab bleibt einer späteren Weiterführung dieser Bibliographie vorbehalten.

Dieser sachlichen Einführung eine persönliche Note beizufügen, ist mir ein dringendes Bedürfnis. Meinem lieben Freunde Dr. Erwin Hensler, z. Zt. am Großh. Museum in Schwerin, habe ich für die Anregung sowie für seine uneigennützige und aufopfernde Teilnahme und Mithilfe an der kleinen Arbeit herzlich zu danken.

1531.

Melanchthon, Ph., Elementorum rhetorices libri duo. Ed. 1531.

Im letzten Kapitel des zweiten Buches Stelle über Grünewald Vgl. Nr. 59. [1

1573.

Panvinius, O., Accuratae effigies Pontificum Maximorum Numero XXVIII ... Dtsch. v. Joh. Fischart. Straßburg, B. Jobin, 1573. 2°.

Bl. 3a: Grünewald. [2

1620.

Newe Künstliche, Wohlgerissene, vnnd in Holz geschnittene Figuren dergleichen niemahlen gesehen worden. Von den Fürtrefflichsten, Künstlichsten, vnnd Berühmbtesten Mahlern, Reissern, vnd Formschneydern,

Als nemblich, Albrecht Dürer, hanss holbeyn, hanss Sebald Böhem, hanss Scheuflin, vnnd andern Teutscher Nation Fürtrefflichsten Künstlern mehr ... Getruckt zu Franckfurt am Meyn, In Verlegung Vincentii Steinmeyers Anno MDCXX. Quer 4°.

S. 26: Grünewald. [3

1664.

de Moncony, Voyage d'Allemagne. Frankfurt a. M. 1664.

S. 280: Grünewald. [4

1675.

Sandrart, J. v., Teutsche Akademie Nürnberg 1675—1679 [Lat. Ausgabe 1683]. 2°.

Bd. II, 3, S. 236 u. ö.: Grünewald. [5

1774.

Sandrart, J. v., Teutsche Akademie ... Neue Ausgabe v. *J. J.* Volkmann, III. Hauptteils 2. Bd. (= 7. Bd.). Nürnberg 1774. 2°.

S. 228—229: Math. Grünewald. Dazu 2 Bilder auf Platte y, nn. [6

1820.

Engelhardt, C. M., Altdeutsche Gemälde zu Kolmar. In: Kunstblatt (Stuttgart) 1820 Nr. 104 v. 28. XII. S. 413—415. [7

1840.

Quandt, J. G. V., Über Martin Schongauer als Maler und seine Werke in Kolmar. In: Kunstblatt (Stuttgart) 21. Jahrg. Nr. 76—79 v. 22., 24., 29. IX., 1. X. 1840.

S. 322: Grünewald. [8

1841.

Passavant, J. G., Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen in Deutschland. In: Kunstblatt (Stuttgart) 22. Jahrg. Nr. 104 v. 30. XII. 1841.

S. 430—431: Grünewald. [9

1842.

Füssli, W., Zürich und die wichtigsten Städte am Ober-, Mittel- und Unterrhein, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei charakterisiert. Zürich 1842—1843. 8°. 2 Bde.

I S. 241 (?), 364: Grünewald. [10

1844.

B[urckhardt, J. (?)], Mittheilungen aus Basel. In: Kunstblatt (Stuttgart) 1844 Nr. 36 v. 2. V.

S. 151: Grünewald. [11

Waltz [Nr. 73] gibt ein größeres Zitat aus dieser wertvollen Notiz.
Chronique des Dominicains de Gaebwiller ed. v. Mossmann 1844. S. 109:

Grünewald nach R. Fech, Basel † 1666 [vgl. Waltz Nr. 52] [12

1845.

Waagen, G. F., Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1845, II. Tl. S. 306 ff.: 13. Brief: Kolmar. [13

1846.

Becker, C., Der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, als Kunstförderer. In: Kunstblatt (Stuttgart) 27. Jahrg. 1846 S. 129—131, 133.

S. 129—130: Grünewald. [14

Passavant, J. D., Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen Deutschlands bis in das 16. Jahrhundert. In: Kunstblatt (Stuttgart) 27. Jahrg., Nr. 48 v. 26. IX.

S. 193—194: Grünewald. [15

Waagen, G. F., Über einige Gemälde in den Kirchen und andern Räumlichkeiten der freien Stadt Lübeck. In: Kunstblatt (Stuttgart) 27. Jahrg. 1846, S. 113—115, 117—118.

S. 115: Grünewald. [16

1847.

Kugler, F., & Burckhardt, J., Geschichte der Malerei. 2. Aufl. Berlin 1847 Bd. II.

S. 248—249: Grünewald. [17

1848.

Kugler, F., Handbuch der Kunstgeschichte. 2. Aufl. Stuttgart 1848.

S. 799: Grünewald. [18

1853.

Foerster, E., Geschichte der deutschen Kunst. Teil 2. Leipzig 1853.

S. 319: Grünewald. [19

1854.

Kugler, F., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. 2. Teil. Stuttgart 1854.

S. 33, 523, 674, 680: Grünewald. [20

1855.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1855.

S. 296: Grünewald. [21

1857.

Springer, A., Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung. Prag 1857.

S. 594: Grünewald. [22

1862.

Waagen, G. F., Handbuch der Geschichte der Malerei. Bd. 1 Abt. 1/2. Handb. der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.

S. 245: Grünewald. [23

1866.

Woltmann, Alfred, Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden. [Isenheimer Altar zu Kolmar.] In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Jahrg. 1, 1866, S. 256—262, 283—286, 286—287. [24

1873.

Woltmann, Alfred, Streifzüge im Elsaß. V.: Der deutsche Correggio. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Jahrg. 8, 1873, S. 321—331. [25

1874.

Schmidt, Wilh., Die Photographien der Augsburger Gemälde-Galerie. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München), 1874, S. 4911.

S. 4911: Grünewald. [26

1876.

Schmidt, Wilh., Mathias Grünewald. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Wien) Bd. I 1876 S. 411—412. [27

Woltmann, Alfred, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.

S. 249—262: Der deutsche Correggio. [28

1879.

Woltmann, Alfred, Math. Grünewald. In: Allgemeine deutsche Biographie Bd. X, Leipzig 1879, S. 52—53. [29

1881.

Niedermayer, Friedrich, Werke des Matthias Grünewald von Aschaffenburg. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Beiblatt (Leipzig) Jahrg. XVI 1881 Nr. 43 v. 15. IX. S. 723—725 [30

Dazu: *K. Woermann*, ebenda S. 201 ff. [31

Darauf: *Niedermeyer*, ebenda S. 365 ff. [32

1882.

Neuhoff, Ed., Math. Grünewald. Inaug.-Diss. Leipzig (1882). 8°. 31 S. [33

1883.

Kraus, F. X., Kolmar (S.-A. aus Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen). Straßburg 1883. Gr. 8°. 175 u. 4 S. mit 19 Abbild. u. 11 Lithographien. [34

1884.

Niedermayer, Friedrich, Mathias Grünewald. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) Bd. VII 1884 S. 133—148, 245—266. [35

1888.

Schmidt, Wilh., Varia. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) Bd. XI 1888 S. 353—368.

S. 358: Grünewald. [36

1889.

Schmidt, Wilh., Varia. In: Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XII 1889 S. 39—41.

II. Grünewald. [37

1890.

Koopmann, W., Die Kasseler Galerie In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Wien) Bd. XIII 1890 S. 161—162.

S. 161—162: Grünewald. [38

Schmidt, Wilh., Notizen, ebenda S. 278.

S. 278: Grünewald. [39

1891.

Huysmanns, J. K., Là Bas. 1. Aufl. Paris 1891. 8°.

S. 9—15: Grünewald. [40

Reber, F., & Bayersdorfer, A., Klassischer Bilderschatz. III. u. IV. Jahrg. (ohne Texte). München 1891/92.

Grünewald: Tafel 178, 638, 645, 886, 1090, 1323, 1329, 1382, 1520, 1684. [41

1892.

Schmid, Heinrich Alfred, Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart) Bd. XV 1892 S. 19—25.

S. 22—24: Grünewald. [42

Schmidt, Wilh., Wolf Huber und M. Grünewald. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. 3, 1892, S. 116—118. [43

1893.

[Rieffel, Franz], Der Tauberbischofsheimer Altar (von) M. K. F. In: Frankfurter Zeitung Nr. 205 v. 26. VI. [44

1894.

Schmid, H. A., Mathias Grünewald. Mit 1 Tafel. In: Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums in Basel, 1894, S. 37—96. [45

—, — — S.-A. Basel 1894. 8°. [46

Besprechung:

Friedlaender, M. J., Matthias Grünewald von Heinrich Alfred Schmid. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart) Bd. XVII 1894 S. 471—474. [47

Verhaeren, E., Le peintre Mathias Grünewald d'Aschaffenburg. In: La Société nouvelle Revue internationale 10° Année, Brux. 1894, p. 661—679. [48

1895.

Eisenmann, O., M. Grünewald. In: Pan (Berlin) 1895 I. S. 94/95. [49

Eisenmann, O., Matthaeus Grünewald. Avec une Gravure hors texte. In: Pan, Supplément français 1re Année, Nr. 2 S. 11. Paris 1895. [50

Huysmanns, J. K., Die Kreuzigung von M. Grünewald. (Mit 1 Lichtdruck.) In: Pan (Berlin) 1895 I. S. 95/96. [51

Rieffel, Franz, Kleine kunstwissenschaftliche Kontroversfragen. II. [Cranach, Grünewald.] In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart) Bd. XVIII S. 424—428. [52

1897.

Rieffel, Franz, Grünewald-Studien. In: Zeitschrift für christliche Kunst (Düsseldorf) X. Jahrg. 1897 Sp. 33—40, 65—78, 101—110, 129—144, 163—172. [53

1898.

Kraus, F. X., Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bd. IV. Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Tauberbischofsheim, bearbeitet von A. v. Oechelhaeuser, Freiburg i. Br. 1898. 8°.

S. 180—183: Grünewalds Kreuzigung. [54

Philippi, A., Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen Nr. 7 u. 8, III. Bd., 1. u. 2. Lief.: Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898. 8°.

S. 307—312: Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar. Mit 3 Abbildungen. [55

1899.

Flechsig, E., Die Lösung der Pseudo-Grünewald-Frage. (Zur Eröffnung der Cranach-Ausstellung zu Dresden.) In: Kunstchronik (Leipzig), N. F. X, Nr. 22. [56

Woermann, K., Die Cranach-Ausstellung Dresden 1899 und die Pseudo-Grünewald-Frage. In: Kunstchronik (Leipzig), N. F. X, Nr. 10 Sp. 145—154. [57

Dazu: *R[ieffel], F.*, Zur Lehre von der Aschaffenburger Schule, ebenda Nr. 17 Sp. 257—260. [58

Zucker, M., Die früheste Erwähnung Grünewalds. In: Kunstchronik (Leipzig), N. F. X, Nr. 32 Sp. 503—505. [59

1900.

Flechsig, E., Cranach-Studien. Erster (einziger) Teil. Mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900, XVI, 314 S. 8°.

S. 110—250: Die Pseudo-Grünewald-Frage und ihre Lösung. [60

Kautzsch, R., Matthias Grünewald. Vortrag. In: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Lübeck, 16. bis 19. September 1900. (Nürnberg.) S. 96—105. [61

Thode, Henry, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passion. In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen (Berlin) XXI S. 59—74, 113—135.

S. 130 ff.: Grünewald. [62

—, — Sonderdruck I 16 S., II 22 S.

II S. 20 ff.: Grünewald. [63

1901.

Schick, R., Tagebuch. Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Berlin 1901 (2. Aufl. 1903). 8°. IX, 430 S.

S. 146—147, 281: Grünewald. [64

1902.

Hess, Ed., Zum Kapitel Matthias Grünewald. In: Straßburger Post 1902 Nr. 828 v. 7. IX. [65

Rieffel, Fr., Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Mit 2 Abbildungen.

In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. XIII, S. 205—211. [66

1903.

Baumgarten, Fr., Grünewalds Isenheimer Altar (ein Rekonstruktionsversuch). Mit 6 Abbildungen. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. XIV S. 282—285. [67

Fleurent, J., Der Isenheimer Altar. In: Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft, Jahrgänge 1893—1902. Bulletin de la Société Schongauer, années 1893—1902. Kolmar, Druck von J. B. Jung & Cie., 1903. 8°. 5 Bl., 204 S., 1 Bl. S. 105—146. Mit 14 Abbildungen. [68

Fleurent, Joseph, Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds. Kolmar, Verlag von Walther Roock, 1903. [Umschlag überklebt mit:] Straßburg, Schlesier und Schweickhardt. 8°. 46 S. Mit 14 Abbildungen [S. 2:] Sonderabdruck aus den Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft für 1893—1902. [69

Grünewald, Matth., Kreuzigung (Karlsruhe) = Alte Meister (Leipzig). 19. Lief. Nr. 150. 1 Bl. mit 1 Bl. Text. [70

Isemann, C., Unser Kolmarer Museum. In: Elsässer Kurier v. 14., 15., 16. April 1903. [71

Rieffel, Fr., Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. XV S. 153—156. [72

Waltz, André. Bibliographie des Ouvrages et Articles concernant Martin Schongauer, Mathias Grünewald et les Peintures de l'ancienne École allemande à Colmar, La Société Schongauer et le Musée des Unterlinden. In: Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft, Jahrgänge 1893—1902....

S. 147—196. [73

—, — S.-A. 8°. 52 S., 1 Bl. [74

1904.

Baumgarten, Fr., Mathias Grünewald als Meister der Isenheimer Altargemälde und seine Vorbildlichkeit für A. Böcklin. In: Das Kunstgewerbe im Elsaß-Lothringen (Straßburg) Jahrg. V 1904/05 S. 1—10, 36 ff., 150—157. Mit 22 Abbildungen. [75

Bock, Franz, Die Werke des Mathias Grünewald. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 54. Heft.) Mit 31 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904. Gr. 8°. X u. 178 S. [76

Besprechungen usw.:

Baumgarten, Fr., Die neue Grünewald-Monographie. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig) N. F. XVI 1904/05 S. 307—308. [77

[Rieffel, Fr.], In: Literarisches Zentralblatt (Leipzig) 56. Jahrg. 1905 Sp. 77/78. [78

Rauch, Chr., In: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur (Berlin) 3. Jahrg. 1907 S. 82—84. [79

Schmid, H. A., In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXX 1907 S. 267—275. [80

Huysmanns, J. K., Trois primitifs, les Grünewald du Musée de Colmar, le Maître de Flemalle et la Florentine du Musée de Francfort sur le Main. Avec 5 planches. Paris 1904 [3. Aufl. 1905]. 8°.

S. 1—54: Grünewald. [81

Huysmanns, J. K., Les Grünewald du Musée de Colmar. Paris 1904. Gr. 8°. Avec 13 illustr. [82

Isemann, Val., M. Grünewald im Schongauer-Museum zu Kolmar. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1904 Nr. 115 S. 317—318. [83

Schneider, Fr., Matthias Grünewald und die Mystik. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1904 Nr. 234—235. [84

—, — Offenbach 1904. 8°. (Privatdruck). [85

—, Matthias Grünewald et la mystique du moyen-âge. (Trad. par J. Helbig.) In: Revue de l'Art chrétien ser. V tom. I 1905 S. 83 ff., 157 ff. Mit 7 Abbildungen. [86

—, — — S.-A. [87

1906.

Grünewald, M., Die Heiligen Erasmus und Mauritius (München). — Die Galerien Europas (Leipzig). Erste Folge 16. Lief. Nr. 1125. [88

Sepp, Herm., Bibliographie der bayrischen Kunstgeschichte bis Ende 1905 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 67. Heft). Straßburg, Heitz, 1906. Gr. 8°. X 346 S.

S. 268—269: Grünewald-Literatur 1841—1905. 23 Nrn. [89

Stahl, Fr., Der Isenheimer Altar. In: Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt (Berlin) 1906 Nr. 39/41. [90

1907.

Bock, Fr., Mathias Grünewald. In: Walhalla-Bücherei, herausg. v. Dr. U. Schmid (München) Bd. 3 S. 109—218. Mit Tafeln und Abbildungen im Text. [91

Besprechung:

R[ieffel], F[ranz]. In: Kunstchronik (Leipzig) N. F. XIX 1908 Sp. 426—427. [92

Ettle, W., Das Stuppacher Tafelgemälde von Mathias Grünewald (1470—1525). In: Tauber-Zeitung (Mergentheim) 1907 Nr. 277 v. 3. XII. [93

— In: Schwäbische Chronik (Stuttgart) 1907 Nr. 592 [94

Grünewald-Mappe, herausg. vom Kunstwart. München, Georg D. W. Callwey. 2°. 4 Bl. Text (Vorwort von R. Avenarius, Einleitung von P. Schubring) und 6 Bilder. [95

Lange, K., Ein neuentdeckter Grünewald. In: Schwäbische Chronik (Stuttgart) 1907 Nr. 587 v. 14. XII. Abbl. [96

—, Wer ist der Entdecker der neuen Grünewaldschen Madonna? In: Schwäbische Chronik (Stuttgart) 1907 Nr. 601 v. 23. XII. Abbl. [97

Nasse, H. F., Math. Grünewald und der Isenheimer Altar. In: Hamburger Nachrichten 1907 Beilage Nr. 30. [98

Oppeln-Bronikowski, F. v., Math. Grünewald. In: Westermanns Monatshefte (Braunschweig), Dezember 1907 S. 345—352. [99

Rauch, Chr., Zwei unerkannte Bilder Grünewalds. In: Kunstchronik (Leipzig) N. F. XVIII Nr. 18. [100

Schmid, Heinrich Alfred, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Erster Teil. Straßburg i. E., W. Heinrich, 1907. 2°. IV S. Text und 62 Lichtdrucktafeln in Mappe. [101

Besprechungen:

Swarzenski, G. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 75 v. 15. III. Literaturbl. [102

R[ieffel,] F[ranz]. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 478—480. [103

Sch—d, Dr., Über Grünewalds Stuppacher Madonna. In: Sonntagsbeilage d. Dtsch. Volksblatts (Wien) 1907 Nr. 49 v. 8. XII. [104

Schubring, P., Matthias Grünewald. In: Kunstwart (München) XX. Jahrg. Nr. 12 S. 688—695. Mit 3 Bildern und einer Bemerkung von R. Avenarius. [105

Stuppach, Kirchenrestauration. Entdeckung eines Gemäldes von Mathias Grünewald. In: Tauber-Zeitung (Mergentheim) 1907 Nr. 217 v. 23. IX. [106

Koegler, Hans, Zu Grünwalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzertes. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXX S. 314—326. [107

1908.

Escherich, M., Ein Beitrag zu Matthias Grünewald. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 215—218. [108

—, Matthias Grünewald. Ein Beitrag zur Symbolik des Lichtes. In: Deutsche Rundschau (Berlin) 34. Jahrg. H. 12 S. 387—405. [109

Grünewald, M., Die Verherrlichung Mariä (auch Christi Geburt genannt). Meisterbilder, herausg. v. Kunstwart (München) Nr. 172/173. [110

—, Der Isenheimer Altar. Herausg. von Max J. Friedlaender. München, F. Bruckmann A.-G., 1908. Gr. Imp.-Form. 6 Farbenfaksimile und 1 Lichtdruck. Mit VI und 4 S. Text in Mappe. [111

Besprechung:

Rieffel, Franz, Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, in farbiger Nachbildung. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 233 v. 22. VIII., 1. Mbl. [112

Grünewald, M., Die Marter der Zehntausend. In: Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit (Berlin) XII, Tafel V. [113

Kalkschmidt, Eugen, Grünewald. In: Grenzboten (Leipzig) 67. Jahrg. Bd. 4 S. 642—644. [114

—, — In: Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen) v. 2. III. 1909 (?). [115

Knorr, Th., Der Isenheimer Altar v. Math. Grünewald. In: Die Rheinlande (Düsseldorf) VIII. Jahrg. S. 61—67. [116

Koegler, Hans, Kann ein Holzschnitt Hans Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen? In: Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig) Jahrg. I S. 56 ff. [117

Lange, Konrad, Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna. In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen (Berlin) 29. Bd. S. 44—61. Mit 3 Tafeln und 2 Textabbildungen. [118

—, Grünewalds Stuppacher Madonna. In: Hochland (Kempten) V. Jahrg. Bd. II S. 104—108. [119

—, Die Stuppacher Madonna Grünewalds. In: Archiv für christliche Kunst (Stuttgart) 1908 S. 25—28. Mit 1 Tafel. [120

Rieffel, Franz, Bei Unsrer Lieben Frau v. Stuppach. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 70 v. 10. III. 1. Mbl. [121

[Rieffel, Franz], Schmerzen eines Kunstbeschauers in Aschaffenburg. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 113 v. 23. IV. 1. Mbl. [122

—, — In: Aschaffenburger Zeitung 1908 Nr. 205 v. 23. IV. Abbl. [123

—, Grünewalds Stuppacher Bild und die Mainzer Liebfrauenkirche. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 353. [124

Schermann, M., Grünewalds Madonna von Stuppach. In: Christliche Kunst (München) 1908 S. 190. [125

Schmidt, H. A., Die Stuppacher Madonna des Matthias Grünewald. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig) Jahrg. I S. 379 ff. Mit 3 Abbildungen. [126

—, Zu Grünewalds Tätigkeit in der Aschaffenburger Gegend. Ebenda S. 537 ff. [127

—, Zu den Grünewald-Studien von Franz Bock. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 66—68. [128

Seydlitz, W. v., Mathias Grünewald. In: Beilage der Münchner Neusten Nachrichten 1908 I. Quartal (Juli, Aug., Sept.) S. 165 ff. [129

Storck, Dr. *K.*, Matthias Grünewald. In: Der Türmer (Stuttgart) XI. Jahrg. H. 3 S. 421—428. Mit 7 Tafeln. [130

1909.

Bock, Franz, Matthias Grünewald. Erster Teil. Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung. Mit 29 Abbildungen im Text und 19 Vollbildern. Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1909. Gr. 8°. 1 Bl. VIII u. 126 S. [131

Brieger, W., M. Grünewald. In: Nord und Süd (Berlin) 1909 Heft 9. [132

Cr. A., Münchener Brief. In: Kunstchronik (Leipzig) N. F. XXI (1909/10) Nr. 10 u. 11 v. 24. XII. Sp. 155—160.
Sp. 158 Bericht über die Entdeckung der Verspottung Christi in München [133

Über die Entdeckung berichten außerdem kurz: Frankfurter Zeitung 1909 Nr. 359 v. 28. XII. Abbl.: „Ein neuer Grünewald". [134

Berliner Tageblatt 1909 Nr. 657 v. 28. XII. Mbl.: „Ein neuer Matthias Grünewald entdeckt" [135

Crusius, Otto, Matthias Grünewald als Maler deutscher Philosophie? In: Süddeutsche Monatshefte (München) VI. Jahrg. H. 1 S. 131—132. [136

Feigel, August, Skulpturen im Stile Grünewalds (Mit 1 Tafel und 5 Textillustrationen). In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1909 II S. 132—142 München, Georg D. W. Callwey, [1909] 4°. [137

Grünewald, M., Christi Auferstehung. Meisterbilder, herausg. v. Kunstwart (München) Bl. 183. [138

Leisching, J. M., Grünewald. In: Mitteilungen d. Erzh. Rainer-Museums 1909 H. 4. [139

Leitschuh, Fr. Fr., Kleine Beiträge zur Geschichte der Kunstentwicklung und des Kunstlebens in Elsaß-Lothringen (= Görres-Gesellschaft... 2. Vereinsschrift für 1909). Köln 1909, Bachem. 8°. 112 S.

S. 71: Grünewald. S. 72—77: Die Bildschnitzkunst um Grünewald, Schongauer und Dürer. [140

Rosenhagen, H., M. Grünewald. In: Nord und Süd (Berlin) 33. Jahrg. H. 390 S. 515—519. Mit 4 Tafeln. [141

Schmid, H. A., Die Chronologie der Werke Grünewalds. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXII S. 412—414. [142

Autoren-Register.

Literaturbericht.

Architektur.

Fritz Burger. Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissancearchitektur. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Jedermann kennt die Villa Rotonda bei Vicenza, und für manchen ist der Aufenthalt in dem herrlichen Landhaus zu einem der großen italienischen Eindrücke geworden, die aufs lebhafteste die Begierde nach mehr erwecken. Die alten Palladio-Publikationen enthalten eine Reihe von zum Teil noch viel großartigeren Villenkompositionen, allein auch der sonst so unterrichtete Cicerone gerät in Verlegenheit, wenn er (von ein paar naheliegenden Bauten abgesehen) den Reisenden führen soll. Was ist wirklich gebaut worden? Was ist erhalten? Burger hat die dankbare Aufgabe auf sich genommen, den Dingen nachzugehen, Aufnahmen zu machen, Bauurkunden zu sammeln und das ganze Thema dann in historischen Zusammenhang zu bringen. Er konnte sich dabei auf die große Sammlung palladianischer Zeichnungen stützen, die am Anfang des 18. Jahrhunderts durch Lord Burlington nach England gekommen sind (Royal Academy of british architects in London), aus denen sich für die antiken Motive bei Palladio im allgemeinen wie für gewisse baugeschichtliche Probleme im einzelnen Aufschlüsse gewinnen ließen.

Es sind 20 Villen, die Burger uns vorstellt. Der reine Zentralbau der Rotonda kommt kein zweites Mal mehr vor. Als Hauptgruppen ergeben sich die Kastelltypen (die Villa mit Ecktürmen) und der »archaisierende« Villenbau (antike, zum Teil sehr ausgedehnte Anlagen mit prinzipieller Vernachlässigung einer monumentalen Fassadenwirkung), dann als reife Frucht der Entwicklung die »Monumentalpaläste« mit einem kolossalen Tempelportikus als Hauptmotiv. Dieser Typus ist unter den Gesamttitel »Spätzeit« gebracht (seit 1560). Er hat numerisch das Übergewicht.

Von den Einzelresultaten wird besonders der Nachweis interessieren, daß die jetzige Form der Rotonda nicht die ursprüngliche gewesen ist, sondern daß zuerst ein Bau ohne oberes Halbgeschoß existierte, mit Plattformen zwischen den vier Giebeldächern »zum Lustwandeln«. Ich will die

Tatsache nicht bezweifeln, aber den mitgeteilten Rekonstruktionen gegenüber kann ich einige Bedenken nicht unterdrücken. Die langen, bis an die Kuppel herangeführten Dächer der Kreuzarme wirken lähmend auf den Rhythmus des Gebäudes, und wenn die Villa wirklich so ausgesprochen als Aussichtsbau komponiert war, so sollte man denken, das Motiv der Plattform sei bedeutender entwickelt gewesen, und man habe nicht durch Dachluken den Zutritt zu einem Raum gewinnen müssen, der doch ein angenehmer Aufenthalt sein sollte, hier aber sehr unfreundich aussieht.

Erbauer der Villa ist nicht jener Capra der jetzigen rings umlaufenden Inschrift gewesen, über den sich Goethe billig wunderte, daß er bei so viel Mitteln und viel Willen von sich sagen mochte: »Dum sustinet et abstinet«, vielmehr hat nach Palladios eigenem Berichte der päpstliche Referendar Paolo Almerico das Landhaus als Ruhesitz für sich aufführen lassen und ich sehe keinen Anlaß, an dieser Bestimmung des Gebäudes zu zweifeln, selbst wenn es das obere Halbgeschoß ursprünglich nicht besaß.

Das Buch als Ganzes ist eine solide und nützliche Arbeit. Daß die allgemeineren Partien neben den Einzeluntersuchungen weniger Eindruck machen, daran mag z. T. die Diktion schuld sein, die durch größere Einfachheit entschieden gewinnen würde. *H. Wölfflin.*

Das Bruchsaler Schloß. Aus Anlaß der Renovation (1900—1909) herausgegeben vom Großh. Bad. Ministerium der Finanzen. 80 Tafeln. 1 Textheft. Fol. Heidelberg, Karl Winters Universitätsbuchhandlung 1910.

Die mit einem Aufwande von fast einer Million Mark durchgeführte Instandsetzung der alten Residenz der Bischöfe von Speier hat jetzt einen ergänzenden Abschluß gefunden, wie es für eine jede größere Unternehmung dieser Art verlangt werden muß: architektonische Aufnahme des Bestandes und gründliche Erforschung der Baugeschichte. Verf. ist der Großh. Bauinspektor Dr. Fritz Hirsch. Er war der Leiter der Restauration in ihrer zweiten Epoche als Nachfolger Emil Langs †. Die zeichnerischen Aufnahmen sind in klarer Linienmanier gegeben unter Verzicht auf Eintragung der Schatten, was nur zu billigen ist. Für die Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen hätte ein weniger glattes Papier sattere Wirkung ergeben. Eine prächtige Zugabe sind die fünf in Dreifarbendruck ausgeführten Tafeln. Für den baugeschichtlichen Text ist das archivalische Material — es ist sehr zerstreut — mit großem Fleiß zusammengetragen und mit Umsicht interpretiert. Wesentlich diesem Teile der Arbeit möchte ich meinen Bericht widmen.

So oft eine Spezialarbeit über ein Denkmal des 18. Jahrhunderts hervortritt, erneut sich der Eindruck, daß wir von der Baugeschichte dieser

Epoche erst wenig wissen. Die Erforschung wird fast regelmäßig — so auch hier für Bruchsal — durch zwei Umstände erschwert: einmal machen uns die unmittelbaren Bauakten nur mit den ausführenden Werkmeistern bekannt, nicht mit dem Urheber des künstlerischen Entwurfs, auf den oft nur Andeutungen in Briefen und sonstigen mehr zufälligen Quellen hinführen und nicht immer in ganz deutlichen Ausdrücken; zweitens die bei den Bauherren jener Zeit sehr verbreitete Gewohnheit, den Urentwurf durch andere Meister von Ruf (selbst ein Mann von dem Range Neumanns hat sich das mitunter gefallen lassen müssen) begutachten und korrigieren zu lassen.

Ein anhaltendes Mißverhältnis der Bischöfe zu der Bürgerschaft ihrer Stadt Speier veranlaßte D a m i a n H u g o v o n S c h ö n b o r n gleich nach seiner Inthronisation 1720 die Erbauung einer neuen Residenz in Angriff zu nehmen. Man weiß, zu welcher merkwürdigen Machtstellung diese alte reichsritterliche, dann gräfliche, in allen Domkapiteln am Rhein und Main vertretene Familie es in jener Zeit gebracht hatte. Damian Hugos Oheim Lothar Franz war Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Würzburg, sein Bruder Kurfürst von Trier, ein zweiter vereinigte Würzburg und Bamberg, ein dritter im weltlichen Stande verbliebener erwarb sich eine große Herrschaft in Franken. Leidenschaftliche Baulust war in dieser Familie erblich; als ganzes genommen ist sie der größte Bauherr des 18. Jahrhunderts; kein weltliches Fürstengeschlecht kann sich mit den Schönborns messen. Nur durch sie ist eine so phänomenale, durch den Umfang ihres Schaffens in der deutschen Baugeschichte aller Jahrhunderte einzig dastehende Erscheinung wie die Balthasar Neumanns möglich geworden.

Die Tradition hat Neumann auch zum Meister des Bruchsaler Schlosses gemacht. Hirschs Forschungen erweisen nun, daß er doch nur mit Einschränkung auf diesen Titel Anspruch hat; übrigens, wie mir scheint, ohne Schmälerung seines Ruhmes.

Damian von Schönborn war einer der unter den geistlichen Fürsten des 18. Jahrhunderts nicht ganz seltenen Bauherren, die zugleich bis zu einem gewissen Grade Baudilettanten waren. Es ist zu vermuten, daß er an dem Programm tätigen Anteil gehabt hat. Ein Baudirektor wird nicht genannt, nur mehrere Werkmeister. Wer hat den Generalplan verfaßt? Die Überzeugung, daß es Neumann nicht sei, hatte sich schon seit einiger Zeit befestigt. Hirsch gibt zuerst eine positive Antwort: er nennt A n s e l m F r a n z F r h. v o n R i t t e r z u G r ü n s t e i n. Ein unbedingter Beweis, durch den glücklichen Fund der Planzeichnung im v. Ritterschen Familienarchiv, ist zwar nur für das Corps de logis geliefert; allein der Gesamtplan trägt einen so einheitlichen Charakter und es ist so niemand da, der sonst noch in Frage kommen könnte, daß Hirschs Annahme sich von

Gewißheit kaum unterscheidet. Unter den Architekten der Zeit ist Frh. v. Ritter, kurmainzischer Hofbaudirektor, eine interessante, noch nicht nach Verdienst gewürdigte Figur, zugleich Hofmann und Grandseigneur, dabei ein vollkommen durchgebildeter Künstler von echter Begabung. Vor oder neben ihm hatte der Oberst v. Welsch Pläne geliefert. Ferner war Balthasar Neumann zu einer Durchsicht der Pläne berufen worden. Da er nur einen Reisetag darauf verwendete, wird er zu eingehender Korrektur schwerlich Anlaß genommen haben. Doch möchte ich einiges Gewicht darauf legen, daß der erste Werkmeister in jener Epoche J. G. Seitz war, den wir als besten unter den Gehilfen Neumanns kennen. Fraglich überhaupt bleibt es, wie weit die Entwürfe Ritters detailliert waren. Der sog. Kammerflügel zeigt in den Profilen einen andern Geist als das Corps de logis; für jenen nimmt auch Hirsch an, daß das Detail von Seitz herrühre; so wird es am Corps de logis vom zweiten Werkführer, Rohrer, sein. Es scheint mir für die Entstehung des ganzen Baus doch sehr bemerkenswert, daß Ritter zum ersten Male 1726 in Person auf dem Bauplatz erschien, als das Meiste schon fertig war. Und da bemerkte er am Mittelbau zu seinem Verdruß eine eingreifende Veränderung seines Entwurfes. Es war ein Mezzaningeschoß eingeschoben worden. Damian Hugo selbst hatte diese Anordnung getroffen; wahrscheinlich sind auch die ursprünglich nicht beabsichtigt gewesenen, dem Gesamteindruck nicht zuträglichen Kommunikationsflügel seine Idee, auf die freilich schon Ritter in einem zweiten Riß Rücksicht genommen hat. Nach diesem Besuche zeigt sich die Verbindung zwischen Ritter und dem eigenmächtigen Bauherren gelöst. Noch war die Mitte, wo das Treppenhaus hinkommen sollte, ein »Loch«. Man begreift, daß Ritters Entwurf für die Treppe, nachdem das Mezzanin die Stockwerkhöhen gründlich verschoben hatte, nicht mehr unmittelbar ausführbar war.

In dieser Not wurde B a l t h a s a r N e u m a n n zu Hülfe gerufen. Er begann 1728 am Riß zu arbeiten, erst 1731 war das geforderte große Modell fertig. Nun ging die Arbeit rasch von statten. Kardinal Schönborn schrieb seinem Bruder, dem Kurfürsten von Trier, befriedigt, »daß er nicht glaube, daß wohl eine schönere Stiege wirdt zu sehen sein«. Darin kann er noch heute unsere volle Zustimmung haben. Mir wenigstens geht das Bruchsaler Treppenhaus über das Würzburger, über das Brühler, über das Pommersfeldener, über das Ebracher. Es gehört aber zu den merkwürdigsten Eigenschaften des Neumannschen Genies die mehr als einmal bewährte Fähigkeit, aus vorgefundenen Ideen anderer neue und eigene zu entwickeln.

Auch in Bruchsal war es so. Der mittlere Querbau enthält nach dem Ehrenhof und nach dem Garten zu je einen großen Festsaal, zwischen ihnen das Treppenhaus. Aus der von Hirsch aufgefundenen Planzeichnung Ritters

geht das unwiderleglich hervor, daß Neumann nicht nur den Platz des Treppenhauses, sondern auch dessen Funktion als Verbindungsglied zwischen den beiden einander abgekehrten Festsälen als ein Gegebenes schon vorgefunden und daran nicht gerüttelt hat. Sicher eine neue und geistreiche Idee. Sicher aber auch — dies möchte ich stärker als der Verf. betonen —, daß erst Neumann sie zu der hohen Raumpoesie gesteigert hat, die wir jetzt bewundern. Nach Ritters Absicht wäre der ganze, etwas gedrückt zylindrische Raum von unten bis oben ungeteilt geblieben und die Verbindung zwischen den beiden Sälen wäre durch eine quer durch ihn gespannte Brücke hergestellt worden (von deren genauerer Beschaffenheit wir uns schwer eine Vorstellung machen können). Diese Brücke nun erweiterte Neumann zu einer inselartigen Plattform. Als Träger derselben ordnete er im Erdgeschoß eine Grottenhalle an. Zwischen dieser und der Umfassungsmauer entwickeln sich, in zwei Arme gespalten, die Treppenläufe; zuerst eng und dunkel; bei jedem Schritt aufwärts fühlen wir es aber freier und lichter um uns werden und stehen endlich auf der obersten Stufe im wohlräumigsten, heitersten Kuppelsaal. Eine wahrhaft dramatische Spannung und Lösung! Dieses Alleroriginellste am Bruchsaler Treppenhaus — daß nicht die Treppe selbst Bild ist, sondern nur Standpunkt für die Betrachtung wechselnder architektonischer Bilder — dies hat doch erst Neumann hineingebracht.

Über die weiteren Etappen der Bauführung berichte ich nur noch kurz. Der Rohbau war 1733 fertig. In den folgenden, durch den Krieg beunruhigten Jahren schritt die innere Ausstattung langsam vorwärts. 1743 starb Kardinal Schönborn. 1751 begannen zwei aus ihrer süddeutschen Tätigkeit wohlbekannte Münchener Künstler, der Stuckator Joh. Mich. Feichtmeier und der Maler Joh. Zick die Ausschmückung des Treppenhauses und der Festsäle. Es ist längst anerkannt, daß sie zum Besten im deutschen Rokoko gehören. Leider geben die Akten keine Antwort auf die Frage, die doch gestellt werden muß: ob nicht Neumann allgemeine Dispositionen dafür hinterlassen hatte? Er war noch ein Jahrzehnt nach der Vollendung des Treppenhauses im Rohbau in Bruchsal an kleineren Arbeiten tätig, zuletzt (1742 bis 1744) an dem genialen Umbau der gotischen Peterskirche; dann verlieren sich seine Spuren. Zu beachten ist, daß sowohl Zick als Feichtmeier auch an andern Neumannschen Bauten beschäftigt worden sind, jener am Schloß in Würzburg, dieser in Vierzehnheiligen.

Die am meisten in die Augen fallende Maßnahme der jüngsten Restauration ist die durchgehende Polychromierung aller Fassaden. Für einzelne Teile konnten Reste der alten Bemalung zum Vorbilde dienen. Im ganzen ist doch, was wir heute sehen, eine Neuschöpfung »im Geiste des Alten«. Wird es gegen Wind und Wetter länger standhalten als jenes Alte selbst?

Dieses hat nicht länger als 30 Jahre sich behauptet. In den 1760er Jahren schon mußte eine neue Bemalung vorgenommen werden, sehr bezeichnend für die Wandelung des Geschmackes: in Weiß und Silbergrau.

Ich schließe mit einem Worte aufrichtigen Dankes an das großh. Finanzministerium wie an den sorgfältigen und feinsinnigen Bearbeiter.

Dehio.

Skulptur.

Walther Weibel. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Straßburg, I. H. Ed. Heitz. 1909. 8°. 120 S. mit Lichtdrucktafeln. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 70.)

Die Kunst Italiens im 17. Jahrhundert, besonders die Skulptur, bietet dem Forscher noch ein weites Betätigungsfeld. Das größte Interesse erweckt vorläufig Bernini. So lange nicht das reiche Material an plastischen Arbeiten des 17. Jahrhunderts im ganzen Italien gesichtet und gewürdigt ist, scheint es natürlich, daß sich der Blick des Forschers vor allem auf jenen Künstler lenkt, der zwei Menschenalter hindurch als fast unbeschränkter »Sovrano dell'arte« die künstlerische Welt von Rom regierte. Wer die wichtigsten Etappen des Werdeganges der damaligen Architektur und Skulptur festhalten will, stellt Bernini obenan; und auch wer sich in das Empfindungsleben des seicento vertieft und die Reflexe geistiger Strömungen in den Werken der bildenden Kunst weisen will, studiert Bernini.

Für Walther Weibel ist die Barockskulptur in Rom und das Werk Berninis ein identischer Begriff. Das ist vorläufig bis zu einer gewissen Grenze annehmbar. Weibel folgt hierin der allgemeinen Meinung, die nur an Rom denkt, wenn vom Barock gesprochen wird. Vom gegenwärtigen Stande der Forschung aus betrachtet, kann man also gegen das Vorgehen des Autors nichts einwenden. Und selbst wenn sich späterhin erweisen sollte, daß manches, was uns heute als ein allgemeiner Zug jener Kunst dargestellt wird, nur als eine individuelle Note Berninis aufzufassen sei, so ist es doch eine verdienstvolle Bemühung des Autors, einen der vielen Wirkungsfaktoren, die das damalige komplizierte Kunstleben bedingten, näher präzisiert zu haben.

Weibel studiert Berninis Leben und findet den Meister in innigem Verkehr mit den Führern des Jesuitenordens. Er konstatiert, wie der Künstler nach einer Epoche des freien Lebens seit 1639 immer frömmer wird, nach dem Ausspruch Baldinuccis »mehr wie ein Mönch, als wie ein Weltlicher lebt« und an den geistlichen Übungen, die Ignatius von Loyola für seinen Orden eingerichtet hatte, teilnimmt. Diese individuellen Züge veranlassen den Autor, Umschau zu halten in der katholischen Literatur. Den

Ausgangspunkt bilden die »Geistlichen Übungen« des Ignatius von Loyola, und er zeigt an den Predigten berühmter Jesuiten, wie in der katholischen Literatur schon im 16. Jahrhundert das Bestreben erkennbar ist, durch Anschaulichkeit des Ausdrucks einerseits und durch leidenschaftliche Erregung andererseits auf die Zuhörer zu wirken. Eine weitere Steigerung reflektiert sich in den dramatischen Kanzelreden; der Franziskaner Panigarola, Bischof von Asti, gab in einer Aschermittwochspredigt einen vollständigen Dialog zwischen Gott und dem sündigen Menschen. Der Hinweis auf die katholische Literatur ist für die Erkenntnis mancher Strömungen in der bildenden Kunst jener Tage sehr wertvoll. Dasselbe gilt von dem ganzen Abschnitt über die höchste, potenzierte Form des religiösen Affektes, über die Ekstase, zu dem die Statue der hl. Teresa in S. Maria Vittoria in Rom Anlaß bietet. Weibel bemüht sich durch Heranziehung der Literatur und der Autobiographie der Heiligen klarzulegen, warum das sinnliche Moment in dieser Gruppe in jenen Kreisen Roms nicht anstößig empfunden wurde, die ansonsten so ängstlich alles Sinnliche aus der Kunst zu verbannen strebten.

So ist in dem vorliegenden Werke manches für die allgemeine Erkenntnis der Kunstauffassung des 17. Jahrhunderts geboten; andere Teile der Schrift beschäftigen sich mit der besonderen Würdigung Berninis.

Zum Schluß noch eine allgemeine Bemerkung. Das Buch von Weibel macht den Eindruck von Exkursen über einzelne Fragen und ist nur für jene leicht lesbar, die mit der Materie vertraut sind. Die Lektüre der Schrift ist für solche, die sich erst orientieren wollten, unnötig erschwert, eine breitere Basis hätte die an sich wertvollen Bemerkungen, die ein eifriges Studium der Zeit verraten, anschaulicher gemacht. *Hugo Schmerber.*

Malerei.

Trifon Trapesnikoff. Die Porträtdarstellungen der Mediceer des 15. Jahrhunderts Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio, Piero di Cosimo, Giovanni di Cosimo, Lorenzo il Magnifico, Giuliano di Piero. Mit 60 Abbildunge auf 35 Tafeln. Straßburg, I. H. Ed. Heitz. 1909. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 73.)

Der vorliegende Band gibt eine überaus sorgsame Zusammenstellung der erhaltenen Bildnisse der Mediceer des Quattrocento von Giovanni di Bicci bis Giuliano, Pieros Sohn. Jeder Abschnitt bringt zunächst eine kurzgefaßte Biographie des Betreffenden und dann eine ausführliche Besprechung seiner Bildnisse.

Von Giovanni di Bicci besitzen wir nur ein Bild, das authentischen Wert hat, das Temperabild in den Uffizien, dem Jacobi Strozzi zugeschrieben, in dem Trapesnikoff ein Original Masaccios sehen möchte, das allerdings durch Restauration und Übermalung vollständig verdorben ist und von Vasari (Milanesi Bd. II S. 295) erwähnt wird als Doppelbildnis des Giovanni di Bicci und des Bartolomeo Valori. Von diesem Bilde sind alle späteren Bildnisse nur Kopien: Bronzino in seiner nach 1553 gemalten Miniaturgalerie der Medici; Vasari 1556: Medaillonporträt der Sala di Cosimo im Palazzo Vecchio; Cristoforo del Altissimo im Korridor Uffizien-Pitti; unbekannter Meister (Trapesnikoff nennt Alessandro Allori?), Korridor Uffizien-Pitti; Francesco Ferucci, Porphyrrelief im Bargello-Magazin und Allegrini in seiner Cronologica series simulacrorum regiae familiae Medicae. Firenze 1761.

Von Cosimo il Vecchio besitzen wir vier Medaillen, die Trapesnikoff vor 1469, wahrscheinlich kurz vor Cosimos Tode, ansetzt. Gleichfalls nach dem Leben dürfte das Marmorrelief in der Art des Verrocchio im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, sein. Das bekannte Terrakottarelief in San Lorenzo setzt Trapesnikoff mit Recht in das 16. Jahrhundert und weist die Annahme zurück, es bei dieser mäßigen Arbeit mit einem Stuckabguß des Berliner Museums zu tun zu haben, dazu treten an plastischen Darstellungen noch die Kamee 1083 der Uffizien und das Porphyrrelief Taddas im Bargello.

Die einzige malerische Darstellung nach dem Leben dürfte die auf der Medici-Madonna Rogier van der Weydens im Städelschen Institute in Frankfurt sein, wenn auch die nordisch nüchterne Malerei uns zuerst in Zweifel über die Richtigkeit der Identität lassen wird. Dazu treten dann die späteren Darstellungen von Botticelli auf der Anbetung der Könige in den Uffizien, von Filippino Lippi auf der Aufweckung des Königsohnes in S. Maria del Carmine, Florenz. (Daß es Cosimo ist, der hier dargestellt ist, wird man wohl annehmen dürfen.) Aus dem 16. Jahrhundert treten hinzu die Bilder Pontormos in San Marco und Uffizien, Bronzinos Miniatur und ferner die späteren Darstellungen Altissimos (Uffizien-Pitti-Korridor), Vasaris (Pal Vecchio), Paggis (Uffizien-Pitti-Korridor) und spätere Bilder auf Holzschnitten und in Codicis.

Von Lorenzo il Vecchio existiert kein einziges Bildnis, da die Miniatur Bronzinos einen beliebigen Kopf aus Botticellis Anbetung herausgriff und alle andern Darstellungen darauf fußen.

Piero de Medicis Bild haben wir in zwei vorzüglichen Darstellungen, der Medaille der Sammlung Taverna, Mailand 1469, und Mino da Fiesoles Büste im Bargello um 1454. In der Malerei steht an erster Stelle sein Bildnis in der Cappella des Palazzo Riccardi von Benozzo Gozzoli, der

vornehme Mann auf dem weißen Rosse, der meist für Cosimo angesprochen wurde. Den Verstorbenen gibt Botticelli auf dem Anbetungsbilde. An Cosimos Büste schließen sich drei Darstellungen an: Bronzino in der National-Galerie, London, ein bronzineskes Werk im Korridor Uffizien-Pitti, Vasari, Medaillon in Palazzo Vecchio, hinzu treten die späteren Arbeiten Vasaris, Paggis, die Wiener Miniatur, der Allegrinische Stich. Bei Gozzoli im Pisaner Camposanto können keine Mediciporträts konstatiert werden.

Giovanni di Cosimo: Wie bei Piero ist hier eine Medaille und eine Büste Minos als authentisches Porträt anzusehen. Die Medaille ist erst nach seinem Tode; Minos Büste (Bargello) um 1454 angefertigt.

Auf Botticellis Anbetungsbilde, das den ganz jugendlichen Giovanni gibt, fußen dann die späteren Arbeiten, Bronzinos Miniatur, Vasaris Darstellungen im Palazzo Vecchio, Paggi, die Wiener Miniatur, der Allegrinische Stich, der auf Paggis Bild zurückgeht.

Das Bild Giovannis von Botticelli, Uffizien 1154, scheidet aus, da man mit Recht in dem Dargestellten jetzt Piero di Lorenzo vermutet.

Lorenzo il Magnificos Bildnisse sind sehr viel zahlreicher, so daß hier nur die wichtigsten aufzuführen sind. Zunächst 6 Medaillen aus verschiedenen Lebenszeiten, die Jugendbüsten Andrea del Verrocchios bei Quinçi Shaw in Boston (von Venturi bezweifelt). Die bedeutendste Darstellung ist wohl die Stuckbüste der Berliner Galerie, von der T. Repliken bei Lord Methuen, Graf Suboff in Petersburg und im Museum zu Forli nachweist.

Leider kann der Meister dieses hochbedeutenden Werkes nicht festgestellt werden. Nahe mit der Büste verwandt ist die interessante Totenmaske Lorenzos in der Società Colombaria in Florenz. Nach der Totenmaske ist ein Terrakottakopf in Oxford und die bei Allegrini gestochene Büste ausgeführt, daran anschließend alle späteren Darstellungen.

In der Malerei kommen zuerst die wenig charakteristischen Bilder Gozzolis im Palazzo Riccardi und Botticellis auf der Anbetung der Uffizien in Betracht.

Der Berliner Büste nahe steht das Bild Ghirlandajos auf dem Gemälde der Ordensbestätigung durch Honorius III. in der Sassettikapelle in S. Trinitá zu Florenz. Nach diesen Vorlagen sind dann die späteren Bildnisse ausgeführt, aus deren großer Zahl ich nur die wichtigsten herausgreife: das Bronzineske Bild in Poggio a Cajano, von derselben Hand wie das Piero-Bildnis des Uffizien-Pitti-Korridors. Vasaris interessantes Bildnis in den Uffizien, seine Darstellungen im Palazzo Vecchio, die Fresken Vanninis und Furinis im Palazzo Pitti und Miniaturen in der Laurenziana.

Von Giuliano di Piero besitzen wir trotz seines frühen Todes eine Reihe von Darstellungen. Zunächst sind die beiden Medaillen und die

drei großplastischen Darstellungen zu nennen. Das Marmorrelief in Berlin KFM. ist wohl von einem unbedeutenden Künstler nach der Medaille Niccolo Fiorentinos geschaffen. Ungemein wichtig ist die Büste Verrocchios in der Sammlung Gustav Dreyfus in Paris, die Bode in das Jahr 1475 versetzt. Unbedeutender ist die Bargellobüste, die zudem noch schlecht restauriert wurde. Alle gemalten Bildnisse sind erst nach seinem Tode entstanden, so die Bilder Botticellis in Bergamo wohl nach der Totenmaske, das belebtere Bild im KFM. Berlin, die Darstellung auf dem Anbetungsbilde der Uffizien von 1478. Hinzu tritt noch die sehr interessante Darstellung Giulianos auf dem Bilde der Hochzeit des Nastagio degli Onesti in Lyoner Privatbesitz, wo mitten unter die Hochzeitsgesellschaft der schon verstorbene Giuliano gesetzt ist.

Auf Bargellobüste oder Bergamoporträt gehen dann die späteren Darstellungen Vasaris, Bronzinos und Paggis zurück.

Eine Reihe von Bildern, die Giulianos Namen trugen, verweist T. mit Recht aus seiner Porträtsammlung, so Lionardos Zeichnung eines bekränzten Jünglings, den S. Damian Botticellis in der Akademie, den Merkur der Primavera und das schöne Jünglingsbildnis Pontormos in Lucca.

Zahlreiche Abbildungen, leider — wie in diesen Serien so häufig — flau, vervollständigen dic interessante ikonographisch hochbedeutende Arbeit Trapesnikoffs. Sogar die Schädel Lorenzo Magnificos und Giulianos sind in Photographie vertreten und vermögen durch ihre Bildung interessante Aufschlüsse über das Wesen dieser beiden Männer zu geben.

Leider war der Verf. verhindert, die Korrekturen selbst zu lesen, so daß eine Unzahl sinnstörender Druckfehler stehen geblieben ist.

Hanns Schulze.

E. Durand-Gréville. Hubert et Jean van Eyck, Bruxelles Librairie Nationale d'art et d'histoire G. van Oest & Cie., 1910.

Der umfangreiche Band enthält, abgesehen von oft publizierten Daten, die vollständiger und übersichtlicher in Weales großem Eyck-Buche zu finden sind, die Ansichten des Verf. über Hubert und Jan van Eyck und ist nicht mehr und nicht weniger wert als das Auge des Verf. Alle Tafeln Eyckischen Stils werden unter die Brüder aufgeteilt. Fast alle, die Jan nicht mit seiner Signatur versehen hat, werden dem älteren Bruder gegeben.

Durand-Gréville ist, wie so viele vor ihm, an den Genter Altar getreten mit dem festen Entschluß, die Grenzlinie zwischen Huberts und Jans Arbeit zu erkennen. Er beginnt damit, die Tafel der singenden Engel mit der Tafel der musizierenden Engel zu vergleichen und findet — zwei Meister. »Donc

les Anges musiciens ont été conçus par un autre esprit que les Anges chanteurs. Si nous parvenons à prouver clairement, tout-à-l'heure, que les seconds, sont de Jean, il faudra bien attribuer les premiers à son frère, Hubert, qui sera le peintre idéaliste.

Also in diesen beiden Tafeln stehen zwei geniale Persönlichkeiten dicht nebeneinander, und dies hat bisher niemand bemerkt. Der Berichterstatter, der zu seinem Bedauern zu den Blinden gehört, die den Genter Altar nicht zu teilen vermögen, tröstet sich damit, daß Waagen, Scheibler, Bode und v. Tschudi, die jahre- oder jahrzehntelang in der Berliner Galerie tätig waren, die Stildifferenz zwischen den singenden und den musizierenden Engeln nicht wahrgenommen haben. Immerhin: vielleicht sieht Durand-Gréville schärfer. Man nimmt sich vor, die Originale noch einmal zu prüfen und zu versuchen, ob der von Durand-Gréville eingeschlagene Weg gangbar sei. Vorläufig blättern wir weiter und stoßen bei S. 84 und 86 auf die Abbildungen zweier bekannter Bilder aus dem Roger-Kreise, auf die kleine stehende Madonna in den Hofmuseen zu Wien und auf die stilistisch ihr verwandte sitzende Madonna der Northbrook-Sammlung. Unter diesen Abbildungen aber lesen wir mit dem größten Erstaunen: Hubert van Eyck. Der Text belehrt uns, daß Hubert diese beiden Bilder etwa gleichzeitig mit der Verkündigung in St. Petersburg um 1410 (!) geschaffen habe.

Nach dieser Probe von Stilkritik habe ich wenigstens die Lust verloren, den Verf. zu begleiten. Es erscheint ziemlich gleichgültig, ob dieser Kritiker den Mann mit den Nelken für ein Werk Huberts oder Jans hält, welchem der Brüder er die Rollin-Madonna zuschreibt usw. *Friedländer.*

Topographie.

Österreichische Kunsttopographie. Band III. Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk. Wien 1909. XXXIX u. 486 S. 4°. 28 Tafeln, 481 Abbildungen im Text.

Die beiden ersten Bände habe ich im vorigen Jahrgang des Repertoriums besprochen. Ihnen ist der dritte mit einer Schnelligkeit, von der nur mit größter Anerkennung Notiz genommen werden kann, nachgefolgt. Hauptbearbeiter ist wieder Dr. Hans Tietze. In dem von Max Dvořák gezeichneten Vorwort heißt es: »In der Anlage schließt er sich vollständig den bisherigen Bänden an; wenn architektonische Zeichnungen und Archivalien noch mehr herangezogen wurden als früher, so beruht dies nicht auf einer programmatischen Änderung, sondern auf der Beschaffenheit des Materials und äußeren Bedingungen«. Einige Desiderate, die ich bei Besprechung der ersten Bände geäußert hatte, haben damit von

selbst ihre Erfüllung gefunden. Auch im Detail zeigt die Bearbeitung jetzt vollkommene Sicherheit.

Im Mittelpunkt des Interesses steht das Kloster Melk, das schönste Barockkloster in Niederösterreich. Ihm sind eingängliche maßstäbliche Aufnahmen gewidmet, wie sie den ersten Bänden noch fehlten. Auch einige andere wichtigere Bauten sind damit bedacht worden. Ein sehr erfreulicher Fortschritt. Nächst Melk beansprucht das meiste Interesse die Pfarrkirche zu Loosdorf, ein einheitlicher Bau von 1587, Renaissance ohne jeglichen gotischen Nachklang, protestantische Stiftung.

Die Textbehandlung nimmt bei Melk ganz den Charakter einer Monographie an. Allein die Aktenauszüge zur Baugeschichte umfassen 53 Seiten; eine Jahr für Jahr, 1701—1749, durchgeführte Lohntabelle macht den Beschluß. Aus welchem Beispiel allein man schon entnehmen kann, um wieviel weiter dieses österreichische Inventar sich seine Ziele gesteckt hat als irgendein deutsches. Ich wiederhole aber gern aus meiner früheren Besprechung, daß es nur in der Quantität des mitgeteilten Stoffes, nicht in der sprachlichen Fassung in die Breite geht.

Die kunstgeschichtliche Einleitung ist vortrefflich, war aber hier der Ort zu so ausführlichen Erörterungen über allgemeine Stilfragen?

Man nimmt dies alles dankbar entgegen, muß sich aber sagen — wenn ich noch einmal auf den Vergleich mit dem deutschen Inventare zurückkommen darf — daß diese, wären sie nach einem ähnlichen Programm bearbeitet worden, anstatt der mindestens 200 Bände, auf die sie jetzt schon gediehen sind, mehr als das Doppelte umfassen müßten. *Dehio.*

Ausstellungen.

Drei Winter-Ausstellungen alter Bilder in London.

I. Die Ausstellung in der Grafton-Gallery 1909—1910.

Die National Loan Exhibition (die Nationale Leih-Ausstellung), arrangiert zum Zweck der Bildung eines Fonds für die National Gallerie zu Ankäufen.

Die Ausstellung war von besonderem Interesse, eine Anhäufung von Meisterwerken der großen Künstler des 16., 17., 18. Jahrhunderts. Nur wenig Mittelgut war zugelassen worden. Ein schönes Bild folgte dem anderen.

Die Italiener nahmen die erste Stelle ein, namentlich Venedig. Die Franzosen waren vortrefflich vertreten. Die Niederländer und Holländer folgten mit ihren großen Meistern, die Engländer mit Reynolds, Gainsborough. Die Spanier mit interessanten Sachen, aber ohne Bedeutendes von Velasquez.

Der »Clou« der Italiener waren die Giorgiones, resp. die diesem Meister attribuierten Bilder.

Nr. 84. Giorgione. Männliches Porträt (Hon. Edward Wood, Temple Newsam). Vollendetes Meisterwerk im Sinn des Cinquecento, lebendig, sehr ansprechend, sympathisch. Das Bild hat die Giorgione zugesprochenen Charakteristiken, das Seelenvolle, Träumerische, Sinnende; der Blick ist in die Ferne gerichtet. Sehr verschieden von dem Malteser Ritter in den Uffizien, der fast die gleiche Frisur, die gleiche Kleidung, den gleichen Ausschnitt für das Hemd vorn hat, ferner verschieden von den frühen Bildnissen Titians, dem sogenannten Parma in Wien und dem sogenannten Medici-Porträt in Hamptoncourt. Im Profil erinnert das Porträt an den Pianisten im Konzert im Pitti. Der kühle Ton, in dem das Bild gehalten ist, erhöht die Vornehmheit des Dargestellten.

Nr. 86. Tizian, männliches Porträt. (Sir Hugh Lane). Das Gegenstück, das Porträt eines jungen Mannes, Titian attribuiert, hat vielleicht noch mehr Ansprüche auf Giorgione als Autor. Hat es gleichfalls alle Qualitäten, die für Giorgione bestimmend sind, so hat es mehr Naivität, Liebenswürdigkeit und den Reiz der Jugend in der Darstellung, wenn es Nr. 84, in Vollendung der letzteren, auch nachstehen mag. Aufmerksam scheint

der Jüngling einer neben ihm stehenden Person, die zu ihm spricht, zuzuhören, Augen und Mund sind in Spannung. Wundervoll sind die Augen, die Nase und der Mund gezeichnet. Im Kolorit ist es bedeutend lebhafter wie Nr. 84, von bezaubernder Harmonie. Das Kostüm mit dem rings um den Hals liegenden Einsatz ist das in der ersten und zweiten Dekade des Cinquecento übliche. Fast alle von Raffael porträtierten Zeitgenossen, von Angelo Doni bis zu dem Zwei-Männer-Porträt in der Galerie Doria, tragen es.

Nr. 85. Giorgione, die Ehebrecherin wird vor Christus gebracht. (Glasgower Galerie.) Zwischen diesen zwei herrlichen Porträts hing das viel umstrittene Glasgower Bild, die »Adultera«. Alle drei Bilder hingen in vorzüglichem Licht, sehr günstig für den Beschauer. Justi zitiert: Cavalcaselle findet die Komposition der »Adultera mangelhaft« und repliziert darauf »diese ebenso originelle, wie wundervolle Komposition«! Daß das Glasgower Bild havariert ist, scheint sicher, denn der balanzierende, kontrapostische Kriegsmann links, der dem Beschauer den Rücken wendet und seinen rechten Fuß auf einen Stein gestellt hat, unmittelbar vor Christus, verlangt gebieterisch einen kontrapostischen Gegensatz, wie ihn das Bild in Bergamo zeigt. Kommen so künstlich arrangierte kontrapostische Figuren in Venedig vor 1510 sonst vor? Daß Christus in diesem Falle sitzt, ist sehr absonderlich, wie oft auch Christus und die Adultera dargestellt worden sind, ich entsinne mich keines Bildes, wo das der Fall ist. Entweder Christus steht oder er schreibt die resp. berühmten Worte auf den Fußboden. Christus ist zudem die schwächste Figur der Komposition, seine Gestalt kommt aus der schweren Gewandung gar nicht hervor, sie ist nicht artikuliert. Wie ist die heftige Bewegung, mit der er den Ankläger mit seiner Rechten anfaßt, zu deuten? Selbst Justi macht sich darüber Gedanken und meint, Christus dränge den Ankläger zurück, um die Adultera besser sehen zu können. Das kann aber doch nicht richtig sein, denn Christus und die Adultera befinden sich ja vis-à-vis. Ein Freund meinte, die Adultera sei in diesem Fall gar nicht dargestellt! Daß man früher schon Bedenken über den Gegenstand hatte, zeigt das Bild in Bergamo, wo Christus durch die Strahlen um das Haupt und durch die segnende Hand deutlich als solcher bezeichnet ist. Die Adultera selber erinnert an Palma Vecchio, sie trägt das Kostüm der »Bella« in Modena. Sie scheint nicht allein geistig bedrückt, sondern sie scheint sich auch körperlich übel zu befinden. Justi meint, sie habe »etwas Unbeschreibliches im Ausdruck«! Den Zustand des Bildes findet Justi, der Wahrheit gemäß »deplorabel«, trotzdem lobt er »das wundervolle Bild« in liebenswürdigem steigendem Fortissimo! Die Farben haben nicht die Feinheit und Eigentümlichkeit Giorgiones, sie sind rauh und schwer mit Pigmenten überladen. Das kann ja Schuld des Restaurators sein! So wie das Bild jetzt ist, gefällt es mir nicht. —

Nr. 81. Giorgione, heilige Familie. (Herr R. H. Benson.) Die heilige Familie von Herrn Benson gefiel mir diesesmal weniger. (Justi findet den Zusammenklang der entzückend zarten Farben geradezu bezaubernd!) Die Farben sind eher bunt, die Ausführung zu miniaturenartig. Die Epiphanie in der National-Galerie, die zweifellos von demselben Autor ist, ist kräftiger und gesünder. — Nr. 92. Rustic Concert, Venet. Schule (Marquis von Landsdowne) ist ein geringes Stück und erinnert entfernt an Palma Vecchio. — Nr. 60. Giorgione zugeschrieben, Porträt von Giovanni Onigo (Sir Frederick Cook, Bart.) kann nicht von dem Meister sein, das Bild scheint übergangen zu sein, die Karnation ist wesentlich nachgedunkelt, seitdem ich das Bild vor zwei Jahren zuletzt in Florenz gesehen habe. — Nr. 97. Tiepolo, die Findung Moses (National Gallery Dublin). Nächst den Giorgiones war das bedeutendste italienische Bild die Findung Moses von Tiepolo. Das große Bild (2,016 3,402) nahm die ganze Rückwand des letzten Saales ein und machte durch seinen Reichtum an Figuren und seine herrlichen, kräftigen Farben, einen mächtigen, ganz überraschenden Eindruck. — Nr. 66. Raphael. Madonna und Kind (Madonna Niccolini) Nr. 70. Madonna und Kind (sogen. kleine Madonna Cowper) (Gräfin Cowper-Panshanger.) Die Gräfin Cowper hatte ihre bekannten zwei Raffaelschen Madonnen gesandt. Die sogenannte Madonna Niccolini von 1508 gefiel mir diesesmal weit besser wie früher, wegen der vorgeschrittenen Mache, der Florentiner Realismus hat den Umbrier besiegt. Die kleine Madonna kann dagegen ihr köstliches reines Sentiment geltend machen. Außerdem hatte die Gräfin ihre drei A. del Sartoschen Porträts (eine Rarität selbst in England) eingesandt. (Nr. 45. 49. 64. Andrea del Sarto). Dieselben erschienen vernachlässigt, machten wenig Effekt. Am besten gefiel mir Nr. 64, der sogenannte Fattore di San Marco wegen der bewegten Komposition.

Der Herzog von Grafton hatte seinen Seb. del Piombo, das schöne Bildnis des Kardinals Carondelet (Nr. 65) wieder gesandt. —

Herr Julius Wernher seinen Titian (Nr. 59), das Porträt des Giacomo Doria. —

Nr. 62. Andrea Salaino? Weibliche Figur. (Sir Kenneth Muir-Mackenzie.) vortreffliches Exemplar der Leonardoschen Flora, vielleicht das beste von den zehn bekannten Repliken. —

Nr. 69. Fra Filippo Lippi. Zwei Heilige. (Sir Frederick Cook.) Zwei vortreffliche Halbfiguren des großen Meisters. — Aus Herrn Bensons Besitz führe ich an: Nr. 71. C. Crivelli, Madonna und Kind. — Nr. 72. Correggio. Christus Abschied von seiner Mutter. — Nr. 78. Giovanni Bellini. Hieronymus in schöner malerischer Landschaft, wohl von Basaiti. Nr. 82. Basaiti? Porträt mit einer kleinen sehr bellinesken Landschaft. — Nr. 87. Dosso Dossi, Circe mit Landschaft. — Nr. 29. Rubens. Porträt eines unbekannten

Arztes. (Lord Lucas.) Das Bildnis eines älteren, sitzenden Mannes von fast peinlich genauer Ausführung. Der Totaleindruck war nicht besonders günstig. — Nr. 30. Rubens. Königin Tomyris mit dem Haupt des Cyrus. (Earl of Darnley.) Ein imponierendes Werk des Meisters, dem man aber kaum eine wärmere Teilnahme abgewinnen kann! Nach dem Katalog, das feinste Werk von Rubens Genius in englischem Privatbesitz. Die Hauptfiguren eigenhändig von Rubens? Weit bekannt durch den vortrefflichen Stich von Pontius. — Nr. 58. Van Dyck. Porträt of Paola Adorno, Marchesa Brignole-Sala. (Herzog von Abercorn.) Van Dyck präsentiert sich durch ein pompöses Bild der Paola Adorno in ganzer Figur in weißem Atlaskleide. In diesen Repräsentationsbildern aus seiner Genueser Zeit ist der Meister unübertrefflich. Ein anderes großes Bild aus dieser Zeit, die Marchesa Brignole-Sala mit ihrem Sohn, im Besitz von Herrn Widener und drei Bilder von Frans Hals, im Besitz von Duveen & Co. waren von den Eigentümern schon zurückgezogen worden. — Nr. 39. Rembrandt, Porträt eines Mannes. (Sir Edgar Vincent.) Porträt eines alten Mannes mit kurz abgeschnittenen Haaren, datiert 1637, ungefähr 70 Jahre alt, sitzt er in einem Lehnsessel nach rechts und sieht den Beschauer fest an. Prachtvolles Bild von schlagender lebendiger Wirkung, in herrlichem clair obscur. — Nr. 35. Rembrandt. Porträt eines Mannes mit einem Falken. (Herzog von Westminster.) Oft ausgestelltes schönes Bild, datiert 1641, in sehr flüssiger Farbe. — Nr. 51. Rembrandt, Porträt einer alten Dame. (Lady Wantage.) Oft ausgestelltes kapitales Bild von unbeschreiblicher Wirkung, datiert 1661. — Nr. 50. Vermeer van Delft. Der Soldat und das lachende Mädchen. (Mrs. Joseph.) Bekanntes Hauptbild des jetzt so hochgeschätzten Meisters. —

Von den Spaniern hebe ich hervor: Nr. 34. El Greco. Souper im Hause des Simon. (Sir Edgar Vincent.) Ein Feuerwerk von prächtigsten Farben, aber eine sehr karrikierte Gesellschaft, mit den in die Länge gezogenen Gesichtern. — Nr. 33. El Greco, die Tochter des Künstlers. (Sir John Stirling-Maxwell, Bart.) Sehr pikantes, reizvolles Bild des jungen Mädchens, besonders anziehend. —

Unter den Franzosen zeichnete sich Watteau durch feine schöne Stücke aus. Nr. 12. Watteau. Gartenszene. (Alfred de Rothschild.) Sehr ausgeführtes, vortrefflich erhaltenes Bild. — Nr. 13. Watteau, Lagerszene. (Duveen & Co.) Aus R. Kanns Sammlung, mehr Skizze, aber sehr geistreich, lebendig und amüsant. — Nr. 44. Watteau. Contre-Tanz. (Sir Hugh Lane.) Feines Stück mit hübscher Landschaft. — Nr. 17. Watteau. Pastoral. (National Gallery, Schottland.) Höchst apartes Stück, Schäfer und Schäferin ein Vogelnest examinierend, koloristisch ein Meisterwerk.

Der Clou der Franzosen waren für mich die von Herrn J. P. Heseltine aus seiner reichen Sammlung mit feinstem Geschmack ausgesuchten und

aufgestellten französischen Zeichnungen (über 130 Stück), namentlich von Claude Lorrain, Watteau, Boucher, Fragonard und fast allen anderen bedeutenden französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts, eine wahre Augenweide, eine unvergleichliche Sammlung, die mit der im Louvre rivalisieren kann. —

Von den Engländern waren Reynolds und Gainsborough in bedeutenden Bildern vertreten, namentlich gefiel mir von Reynolds Nr. 15. Lord Ashburton und seine Schwester (Sir Edgar Vincent), ein großes repräsentatives Stück, wegen seiner vorzüglichen klaren Komposition und seiner koloristischen Wirkung. — Nr. 74. Meister des Bartholomäus-Altars. Kreuzabnahme. (Hon. Edward Wood.) Durch dieses sehr bedeutende Bild war die deutsche Schule vertreten, ein Bild voll von Pathos und koloristisch von großem Reiz.

Durch die räumliche Nähe der drei Winter-Ausstellungen konnte man in kurzer Zeit von einer zur anderen gelangen und fast unmittelbar Vergleiche anstellen. Das schärfte den Sinn für Qualität zuungunsten der Quantität. Für die großen Museen ist Qualität die erste Frage; obgleich alle großen Galerien überreich an Ballast sind, suchen sie, statt denselben zu vermindern, eifrig, denselben zu vermehren.

II. Die Winter-Ausstellung der Royal Academy 1910.

Quantitativ war dieselbe eine der reichsten der letzten Winter, nach dem Katalog hatte sie 230 Nummern, den größten Anteil daran hatte die Sammlung des Herrn R. H. Benson, mehr als 30 italienische Bilder derselben waren ausgestellt. Durch die große Liberalität, mit der Herr Benson seine bedeutenden Schätze wiederholt ausgestellt hat, sind dieselben allgemein bekannt geworden. Auch in Deutschland wurden sie, soviel ich weiß, wiederholt besprochen. Ich werde daher nur kurz darüber referieren und nur einzelne Bilder hervorheben.

Herrn Benson gehörten: Nr. 14. Carpaccio, eine junge Heilige lesend, ist ein sehr anmutiges Bild, das durch seine Naivität entzückt. — Nr. 15. Lorenzo Lotto, Susanna und die Alten. In der Tat ein sehr apartes Stück, mit aller Sorgfalt ausgeführt und sehr gut erhalten. Signiert und 1512 datiert. — Nr. 19. Filippino Lippi, Tobias und der Engel, scheint mir eher von Berensons Amico di Sandro. — Nr. 22. Palma Vecchio, Porträt des Malers; ich weiß nicht, worauf sich diese Attribution stützt, er sieht mir mehr wie ein Querini aus. Das Bild macht einen frischen Eindruck, ist aber etwas roh. — Nr. 29. Derselbe, Santa conversazione, bedeutendes Bild, in der Farbe für Palma Vecchio aber etwas bescheiden, vielleicht nicht ganz eigenhändig oder nicht ganz fertig. — Nr. 26. Luini, Damenbildnis, sehr

gut, im Ausdruck etwas leblos. — Nr. 27. Giovanni Bellini, Santa Conversazione, viel umstrittenes Bild. Morellis Attribution »Fr. Bissolo« wird wohl richtig sein, bedeutendes, echt venetianisches Stück. — Nr. 30. Venet. Schule, männliches Bildnis, gutes Bild, wegen des Kostümes nicht später wie etwa 1520. — Nr. 31. Leonardo-Schule. Madonna, Kind und Johannes, schönes Bild mit stimmungsvoller Landschaft, sehr mailändisch, früher Marco d'Oggiono attribuiert, was wohl richtiger. — Nr. 32. Schule von Vicenza, Madonna und Kind, sehr lebhaft und farbig, aber hart und hölzern, kurios die rechte Handhaltung. — Nr. 18. Giovanni Bellini, männl. Porträt, (Herr John Carrington), sehr frisch, gut und lebendig, aber nicht von G. Bellini. — Nr. 20. Fr. Melzi, Madonna, Kind und Johannes (Herr Humphray Ward), sehr leonardesk, sehr fein und miniaturenartig gemalt. — Nr. 21. L. Costa. Verkündigung, (J. Pierpont Morgen Esq.), sehr feines reizendes Bildchen. — Nr. 25. Giov. Bellini. Madonna, Heilige und Donator, (Charles Davis Esq.), sehr farbig, aber die Farben nicht in Harmonie. Dieselben Typen wie auf Nr. 27, aber frühere Epoche, also auch Fr. Bissolo. — Nr. 39. Veronese. Susanna und die Alten. (Herzog von Devonshire.) Schönes Bild im Ausdruck und in Farbe, eine Replik ist im Louvre. — Nr. 41. Moretto. S. Georg und der Drachen. (Earl of Wemyss.) Ist nach meiner Ansicht eher von Tintoretto. — Nr. 48. J. Carreño de Miranda. H. Catharina. (J. F. Whale Ure, Esq.) Sehr gutes Bild, ansprechend in Farbe und im Ausdruck. — Nr. 50. Unbekannt. Judith und Holofernes. (G. Bradley, Esq.) Apartes Bild, wohl italienisch. — Nr. 51. Titian. Herodias. (R. H. Benson, Esq.) Gute Replik des Originals im Pal. Doria in Rom. — Nr. 52. Tintoretto. Madonna, h. Lorenz und Cornaro Familie. (Earl of Powis.) Gutes Bild, recht venetianisch. — Nr. 53. Palma Vecchio. Laura Dianti. (W. Newall, Esq.) Das Bild ist brillant in Farbe, aber schlecht komponiert, ich glaube, daß es eher von Paris Bordone, als von Palma Vecchio ist, eine Imitation des letzteren. — Nr. 54. Bartolommeo Veneto. Madonna, Kind und Engel. (R. N. Benson, Esq.) Echtes Bild des Meisters, sehr klar in Farbe, aber grell und hart. — Nr. 55. Tintoretto. Grablegung. (Ch. Newton-Robinson, Esq.) Interessante Skizze. — Nr. 60. Holbein. Porträt of Lord Paget. (The Lord Gwydyr.) Nicht Holbein, aber interessantes Stück. — Nr. 71. N. Maes. Eine Frau pumpend. (The Lord Swaythling.) Ist nicht von Maes. — Nr. 75. Frans Hals. Hille Bobbe. (Colonel R. J. Cooper.) Spät, aber sehr frisch und lebendig. — Nr. 78. Derselbe. Junger Mann (The Earl Amherst), datiert 1630, einfaches Bild. — Nr. 82. Terburg, Porträt einer Dame und eines Herrn (Major E. H. Griffith), scheint mir eher von Netscher zu sein. — Nr. 84. G. Metsu, Das Lieblingshündchen. (Major E. H. Griffith). Sehr hübsch und graziös; die junge Dame, die an einer Nelke riecht, ist ein reizendes Wesen, mit interessantem Hintergrund.

— Nr. 89. Frans Hals. Porträt eines Bürgermeisters. (The Earl Amherst.) Sehr spät und sehr schwarz. — Nr. 92. P. Nason. Porträt einer alten Dame. (The Rev. Sir W. Hyde Parker, Br.) Bez. datiert 1630, sehr vorzügliches Porträt, in Art de Keysers. — Nr. 95. Frans Hals. Porträt einer holl. Dame. (Sir Audley D. Neeld.) Nicht Hals, sicher Verspronck, die Dame befindet sich in Umständen, sie hat ein sehr insolentes Gesicht. — Nr. 106. Holbein. Mrs. Anne Roper. (General Lord Methuen), ist wohl nur eine alte Kopie. — Nr. 113. G. Romney. Porträt W. Lawrence Jr. (Lockett Agnew, Esq.) Auffallend hübscher, feiner junger Mann. — Nr. 116. Gainsborough. Porträt des Paul Methuen. (General Lord Methuen.) Vorzügliches Porträt. — Nr. 117. Rembrandt. Der Maler und seine Frau. (Mrs. Wauchope.) Nicht Rembrandt, in Art des A. de Gelder? nicht uninteressant. — Nr. 121. Jordaens. Mann und Frau. (Herzog von Devonshire.) Großes, brillantes, imposantes Porträtstück. — Nr. 123. Rubens. Christus und Johannes als Kinder. (J. S. Murray.) Hübsches, anmutendes Bild.

Von den englischen Bildern notiere ich: Nr. 136. John Crome. Seestück. (The Viscount Jveagh.) Vorzügliche Imitation von Albert Cuyp. — Nr. 142. Hogarth. Der Dame letztes Pfand. (J. Pierpont Morgan.) Vortreffliches Bild, namentlich die mise en scène des Raumes hervorragend. — Nr. 147. G. Romney, Die Beaumont-Familie. — Nr. 152. Gainsborough. Admiral Hawkins. — Nr. 153. Wilson. Landschaft. — Nr. 160. G. Morland. Landschaft. — Nr. 162. Reynolds. Selbstporträt. — Nr. 166. Raeburn. Porträt von Joseph Bell.

Zuletzt kamen vorzügliche französische Bilder. Nr. 185. Vigée Lebrun. Selbstporträt der Künstlerin. (J. Pierpont Morgan.) — Nr. 188. Greuze. La Dévideuse. (J. Pierpont Morgan.) Sehr feines Bild von großer Delikatesse im Ton. — Nr. 190. Van Loo. Madame de Pompadour. La belle jardinière. (J. Pierpont Morgan.) Wie parfümiert, aber sehr viel Chic. — Nr. 191. Le Prince. Dame mit Hund und Maler. (Captain Heywood-Lonsdale.) Sehr anmutig. —

Die großen englischen Porträtisten und Landschafter waren in großer Zahl und in vorzüglicher Qualität vertreten.

III. Die Umbrische Ausstellung in dem Burlington Fine Arts Club 1910.

Mit Vorliebe besuche man die Ausstellungen im Burlington Club in den frühen Morgenstunden, man ist dann meistens allein oder in Gesellschaft weniger Besucher. Mit herzlicher Dankbarkeit gedenke ich der vielen glücklichen Morgenstunden, die ich hier zugebracht, und der Menge vorzüglicher Kunstgegenstände, die ich hier schon im Laufe der Zeit gesehen habe.

An Werken ersten Ranges fehlte es auch diesesmal nicht. Signorelli, acht Bilder des Meisters waren (die meisten kleinen Formats) ausgestellt, glänzte als erster Dramatiker Italiens!

Nr. 29. Signorelli. Piétà. (Sir John Stirling Maxwell.) Welches Pathos, welche Leidenschaft, welche Freiheit in der Komposition dieser Pietà. Wohl niemals ist die Pietà fern von der traditionellen Behandlung mit so wenig christlichem Sentiment gemalt worden. Männer und Weiber von gigantischem Wuchs schreiten mit unbezähmbarer Leidenschaft über die Szene oder knien um den toten Christus mit verzweifelten Geberden, die herrliche Magdalena läuft wie eine Mänade einher; ganz von Leidenschaft ergriffen, erinnert sie an die Figuren aus Botticellis letzter Zeit. Con furia komponiert ist die Predelle, con furia gemalt, mit reichem Kolorit. An dies famose Stück reicht keines der anderen. — Nr. 27. Signorelli. Fest bei Simon. (Dubliner Galerie.) Eine belebte, bedeutende, aber überfüllte Komposition. — Vortrefflich ist die bekannte Madonna Signorellis bei Herrn Benson. — Nr. 3. Piero della Francesca. Madonna mit Kind und drei Engeln. (Oxford), ist ein steifes, unerfreuliches Stück, wohl nur der Schule angehörig. — Nr. 1. Fiorenzo di Lorenzo. Madonna und Kind. (G. Salting.) sehr hübsches, anmutiges Bild. — Nr. 31. Filippino. Geburt des Täufers. (Galerie Liverpool), ausgezeichnetes kleines Stück, wird auch Fiorenzo zugeschrieben, ich möchte es eher für florentinisch halten. — Nr. 19. Perugino. Zwei Heilige. (Lady Wantage.) S. Sebastian und S. Hieronymus in stimmungsvoller Landschaft, echtes und einziges Stück des Hauptes der Schule hier. — Nr. 17. (Pinturicchio. Madonna. (Oxford) echtes, aber nicht bedeutendes Stück. — Nr. 40. Derselbe. Madonna. (Cambridge.) Vorzügliches Werk des Künstlers mit baumreicher Landschaft, die an das Hauptbild Pinturicchios in der Kapelle Bufalini in Aracoeli in Rom erinnert. — Nr. 53. Derselbe. Piétà. (Capt. Holford), echtes gutes Bild, Zeit der Sixtina-Fresken. —Nr. 5. Unbekannt. Mädchenprofil. (Capt. Holford.) Umbrisch, ich denke eher an die Schule der Romagna. Vornehmes junges Mädchen mit hochmütigem Ausdruck, sehr reizend.— Nr. 45. Gentile da Fabriano. Anbetung der Könige. (Miss Dodge). Gutes Stück, ob nicht eher florentinisch.?

Seit dem Schluß der Grafton Gallery am 26. 1. ist die kleine Madonna Raffaels der Gräfin Cowper im Burlington Club ausgestellt worden, das Bild liegt mehr, als es hängt, so daß man darauf herabsehen muß, was nicht ungünstig wirkt. Der Umbrischen Schule steht das reizende Bild noch sehr nahe. — Nr. 10. Raffael. Madonna und Kind. (Lord Northbrook). Den Vergleich mit der Madonna Lord Northbrooks, der viel umstrittenen, kann man in nächster Nähe machen. Letztere ist ein sehr anmutiges Werk. Wie die Madonna im Rahmen und in der Landschaft sitzt, ist ganz Raffael, doch steht sie in der Malerei, im Ausdruck, im Ton, in der Karnation zurück.

Der sympathische warme weizenfarbige Fleischton der Cowper-Madonna hat einem kalten örtlichen Ton Platz gemacht, auch an Feinheit und Intimität der Zeichnung steht sie zurück und namentlich aber im Ausdruck. Cavalcaselle führt die Northbrook Madonna unter Spagna auf und denkt auch an Eusebio di S. Giorgio, ich glaube, daß sie wegen der Ähnlichkeit, gerade im Fleischton, mit der Madonna in Perugia von Domenico Alfani (dem Jugendfreund Raffaels) von diesem nach einem Carton Raffaels und unter dessen Beihülfe vielleicht gemalt worden ist.

Über die ausgestellten frühen Werke Raffaels (vom Earl of Plymouth und Herrn Frederik Cook) hat Herr Dr. G. Gronau kürzlich ausführlich berichtet.

In einer großen Vitrine im Alkoven waren vorzügliche Majoliken von H. Otto Beit, Henry Oppenheimer, Col. Tipping ausgestellt.

A. von Beckerath.

Erwiderung.

Im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII (1909) S. 497—500 hatte ich ein Gedicht mitgeteilt, aus dem für mich und für viele andere [1]) zweifelsohne erging, daß der Maler Konrad Witz in Basel auch Holzplastiker gewesen sein müßte. G. Dehio hat nun in derselben Zeitschrift (1910 S. 60 Anm. 3) meine Auffassung des Gedichtes folgendermaßen kritisiert:

»Sehr wenig »wiczen« ist die in Repert. XXXII S. 497 mitgeteilte vermeintliche Entdeckung über Konrad Witz. Der Verf. hielt »wiczen« für den Eigennamen, wo es doch nur Adjektivum ist, mit der Bedeutung kundig, geschickt. Und die Erzählung ist nicht ein Stück Biographie, sondern reine Dichtung, wahrscheinlich nach einer italienischen Novelle.«

Auf den Ton dieser Kritik vermeide ich einzugehen, ich werde rein sachlich vorgehend seine Einwände völlig zu entkräften versuchen. Um meine Beweisführung für den Leser zu erleichtern, setze ich die kritischen Verse nochmals hierher (1—8):

Eyns merleins wil ich euch gewern,
Das ist war und horst ir gern,
Das in einer stat geschach
Bey dem rein, als man jach.
Do was eyn maler wiczen,
Der kond moln und scniczen,
Er was burger in eyner stat,
Der schonsten weyb er eins hat. usw.

Nehmen wir nun einmal mit Dehio an, es gäbe ein Adjektiv »wiczen« mit der Bedeutung »kundig, geschickt«, so würde der Satz ins Lateinische wörtlich übersetzt — dies, um die Konstruktion klar zu machen — so lauten: ibi erat unus pictor conscius (sapiens, intelligens), oder hochdeutsch: dort

[1]) Außer vielen mündlichen und schriftlichen Bestätigungen namhafter Fachleute wurde auf das Gedicht von Hanns Floerke, Repertor. XXXIII S. 100, sowie in seinen demnächst erscheinenden »75 Künstlernovellen der Renaissance« in einer Anmerkung zu dem Gedicht »L'agnellino dipinto« aufmerksam gemacht. Vgl. ferner: Konrad Witz als Plastiker (Basler Nachrichten 7. Dez 1909, 2. Beilage zu Nr. 334). Auch Th. Hampe nimmt nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. Vöge bei einer Besprechung von Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, auf unser Gedicht Bezug (Repert. f. Kunstw. 1909 S. 186). Vgl. auch die wissenschaftliche Beilage zur Heidelberger Zeitung Nr. 9 (April 1910) Willy F. Storck: Die Malerei während des Konstanzer Konzils.

war ein Maler weise (geschickt). »Wiczen« wäre demnach ein Adjektiv im Nominativ Singularis masculini generis. Damit ist für uns gesagt, daß, wie ja auch Dehio annimmt, das betreffende Adjektiv im Nominativ singularis masculini generis »wiczen« geheißen haben müßte [2]). Demnach wäre das Adjektiv »wiczen« eine ähnliche Bildung wie z. B. die Adjektiva eichen, irden, golden usw.; es gehörte also zu den stoffbezeichnenden Adjektiven (denn andere Adjektiva auf —en im Nominativ singularis masculini generis gibt es um diese Zeit nicht. Vgl. Die Deutsche Grammatik von W. Wilmanns, zweite Abteilung: Wortbildung, 1896 S. 434 f. § 327₃) und müßte die Bedeutung »von Witz gemacht«, »aus Witz bestehend« (wie irden = aus Erde gemacht) haben. Abgesehen davon, daß nun »Witz« auch um diese Zeit nie einen Stoff bezeichnet, sondern immer eine geistige Eigenschaft [3]) — es kann also von einem solchen Substantiv niemals ein stoffbezeichnendes Adjektiv gebildet werden [4]) — gibt es auch tatsächlich von diesem Substantiv nur das Adjektiv »wizig, witzec«, niemals aber in der ganzen Literatur ein Adjektiv »witzen«.

Damit wäre eigentlich der erste Teil der Dehioschen Beweisführung schon erledigt, doch will ich, um späteren Einwänden schon jetzt zu begegnen, zeigen, daß »wiczen« auch nicht irgendeine andere Form eines Wortes (vom Eigennamen natürlich abgesehen) sein kann. In Betracht käme jetzt einzig und allein noch das ziemlich seltene Verbum »witzen« = 1. seinen Witz anstrengen, 2. einen witzig machen, einen belehren.[5]) Der Infinitiv dieses Verbums, der genau so lautet wie das betreffende Wort an unserer Stelle, gibt keinen Sinn; übrig bliebe noch das Participium Perfecti. Dieses lautet jedoch leider nicht »wiczen«, sondern natürlicherweise »gewitzt«, »gewitzigt«. Damit sind alle Deutungsmöglichkeiten erschöpft. Ich muß also

---

[2]) Ich gehe darauf so genau ein, damit nicht jemand später auf den falschen Einwand kommt, „wiczen« sei eine Form des Adjektivs »wiz, witze« = wissend, verständig. (Vgl. Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Müller u. Zarncke, 1861 Bd. III S. 793). Wenn dieses Adjektiv gemeint wäre, könnte die Stelle nur heißen: Do was eyn maler wiz oder witze, niemals aber witzen. Gerade wie es im Hochdeutschen nie heißen könnte: Da war ein Maler weisen (!).

[3]) Witz, Witze von ahd. wizî (vgl. E. G. Graff, Vollständiger alphabetischer Index zu dem althochdeutschen Sprachschatze, 1846 I S. 1099) bedeutet bis in die Neuzeit herein Weisheit, Klugheit, Verstand, Sinn, Besinnung, erfinderisches Talent, Einsicht (vgl. Sanders, Wörterbuch der deutschen Sprache, 1865 S. 1643 f., Müller u. Zarncke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 1861 III S. 793, M. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 1878 S. 955. In Grimms Wörterbuch ist die Abteilung noch nicht erschienen.) Erst in allerneuester Zeit kam das Wort „Witz« zu der heutigen Bedeutung.

[4]) Häufig belegt ist das auch uns geläufige Wort witzig (alts. witig, wittig; angels. gevittig; ahd. wizig; mhd. witzec), die einzig mögliche Adjektivbildung von »Witz«.

[5]) Witzen (ahd. scheinbar unbezeugt) bei Müller u. Zarncke III S. 794 u. bei Sanders S. 1693 f.

darauf bestehen bleiben: Wiczen ist ein Eigenname und kann nur ein Eigenname sein.

Zu erklären wäre allenfalls noch, warum der Dichter nicht Maler »Wicz«, sondern »Wiczen« sagt. Vielleicht des Reimes wegen; doch brauche ich diesen Grund nicht einmal herbeizuziehen. Das einzige mit Namen signierte Werk des Konrad Witz ist bekanntlich der Genfer Altar. Dort zeichnet er als »Conradus Sapientis« (nicht sapiens), was völlig unserem »Wiczen« entspricht [6]). Dort ist filius, hier Sohn zu ergänzen. Beide Male ist es jedenfalls ein Genitivus der Abstammung, wie er sich noch heute in vielen deutschen Geschlechtsnamen erhalten hat.

Und nun zum zweiten Teile der Dehioschen Beweisführung. Was ich von der historischen Wahrheit des Gedichtes halte, habe ich schon in meinem ersten Aufsatze deutlich ausgesprochen: Nur die Teile des Gedichtes sind für völlig historisch zu achten, die für den eigentlichen Gang der Erzählung nichts bedeuten. Gern gebe ich zu, daß die eigentliche Erzählung mit dem Pfarrer und der Ehefrau ein viel behandelter Gegenstand in der damaligen Literatur ist und daß die Elemente dieser Erzählung von unserem Dichter einem andern Schriftsteller (wohl möglich einem italienischen) entnommen sind. Doch diese Erkenntnis ändert an dem kunsthistorischen Werte des Gedichtes gar nichts. Herr Dr. Hanns Floerke-München teilt mir darüber brieflich folgendes mit: »Dehios Ansicht ist ganz unhaltbar. Es kommt häufig vor, daß in ältere Novellenstoffe spätere historische Persönlichkeiten eingeführt werden. Die in Frage stehende Novelle geht wohl zurück auf den Fabliau: Du prestre crucefie (Montaiglon-Raynaud I, S. 194 ff., Bédier, S. 468); vgl. Morlini, Novellen in der Übersetzung von Vesselski (Perlen älterer romanischer Prosa, Bd. VII, S 316). Jedenfalls aber ist die deutsche Bearbeitung eine ganz freie und mit historischen Elementen untermischte. Die Lokalisierung der Novelle »in einer stat bey dem rein« hätte Dehio schon abhalten müssen, wiczen ganz einfach als Adjektiv zu erklären, usw.«

Den Worten Floerkes habe ich nur folgende Erwägung noch hinzuzufügen. Dehio sagt: alles ist reine Dichtung. Sehr sonderbar ist es aber dann, daß sämtliche überlieferten Züge mit dem Gedichte völlig übereinstimmen. Konrad Witz wohnte in einer Stadt am Rhein (Vers 3—5), er

[6]) Auch in Basler Urkunden kommt unsere Form vor. — Daß um diese Zeit der Eigenname allein nicht vorkommen könne, wie sich Dehio im Gespräch geäußert hat, ist auch nicht richtig. Ich könnte ihm aus viel früherer Zeit Hunderte von Belegen bringen. Ich nehme einige Beispiele aus der Konstanzer Chronik (Mone, Quellensammlung der badischen Landesgesch. I 1848). S. 330: Anno 1426 ward der Schatz, ein burger von Costenz, ... gefangen. S. 332: Vogt Mangold (1430).

war zweifelsohne in der Hauptsache Maler (deswegen heißt er auch in unserem Gedichte »maler wiczen«), ferner war er Bürger in Basel (Vers 7), er unterhielt eine Werkstatt mit Malern und Bildschnitzern (Vers 13 und 14), er hatte einen Bilderladen (Vers 15—18), wie derselbe deutlich im Hintergrunde des Straßburger Bildes dargestellt ist, und zwar sind dort sowohl Schnitzfiguren wie Gemälde ausgestellt. Wir sehen: die historische Überlieferung stimmt völlig mit den Angaben des Gedichtes überein; inwiefern das Gedicht demnach »reine Dichtung« ist, hätte Dehio immer noch nachzuweisen. Wir werden also mit unserem Schlusse nicht fehlgehen, wenn wir sagen: Da alle Züge, die wir im Gedicht nachzuprüfen vermochten, völlig historisch sind, liegt kein Grund vor, die eine nur teilweise historisch belegte (durch den Bilderladen auf dem Straßburger Bilde) Angabe des Gedichtes, daß der Maler Witz auch Holzplastiker war, zu bezweifeln. — Um so mehr liegt aber kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln, als auch die rein stilkritische Untersuchung der Witzschen Gemälde schon lange vor der Veröffentlichung meines Gedichtes zu demselben Resultate gelangte: Konrad Witz war Plastiker. Es sei mir deshalb gestattet, an dieser Stelle einige Urteile von Kunsthistorikern wörtlich anzuführen.

August Schmarsow (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts [1430—1460]. Leipzig 1903) war einer der ersten, der mit feinem Gefühl herausfand, daß zwischen den Witzschen Gemälden und der Plastik (er riet allerdings auf die Steinplastik) starke Beziehungen vorhanden sein müßten. Zwar sprach er es nicht offen aus, daß er Witz selbst für einen Plastiker hielt, allein zwischen den Zeilen kann man diese seine Ansicht deutlich lesen. So sagt er S. 14: „Das wichtigste Merkmal innerhalb der allgemein durchaus plastischen Grundanschauung am Basler Altar des Konrad Witz ist aber gerade, wie bei Hubert v. Eycks Anteil am Genter Wunderwerk, der Zusammenhang mit der Steinskulptur.« Weiter S. 109: „In den Basler Tafeln des Konrad Witz erkannten wir die Nachahmung von Skulpturen. Die erstaunliche Fähigkeit des Malers, solche Körper in Flächenschein auszurunden, konnte nur auf einem langen und hartnäckigen Wetteifer mit dem Eindruck plastischer Werke gegen ihren Hintergrund beruhen.«

Das erlösende Wort sollte erst ein vor kurzem erschienenes Buch von Viktor Wallerstein, »Die Raumbehandlung in der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts« (Straßburg 1909) bringen. In diesem Buche wurde zum ersten Male das Wort »Holzplastik« auf Witzsche Gemäldefiguren angewandt, allerdings zog der Verf. auch noch nicht die Konsequenz, daß Witz selbst Bildschnitzer gewesen sein müßte.

S. 60: Was aber bei unsern Tafeln alles Gleichzeitige überragt, ist die staunenswerte Plastik, die fast übertriebene Rundung der Figuren.

S. 61: Durch die fast kugelartige Modellierung erreicht Witz Gestalten, die in ihrer gemessenen Bewegung statuarisch wirken.

S. 64 Anm. 1: Für Witz charakteristisch ist die wie aus einem Stück Holz geschnitzte starre und rohe Form der Hände.

S. 68: Alles ist da, um auszudrücken, daher die untersetzten Gestalten, auf welchen tief in den Schultern und wie von Holz der Kopf sitzt.

Lassen wir es mit diesen beiden Urteilen von Forschern, die sich eingehend mit Witz beschäftigten, genug sein. Wir sehen, das plastische Gefühl von Witz, das sich in seinen Gemälden offensichtlich dokumentierte, war schon längst erkannt, und derjenige, der die Witzschen Bilder und die Faltenzüge seiner Gewandfiguren (vgl. z. B. die Begegnung am goldenen Tore) eingehend studiert hat, kann und wird mir zustimmen, daß aus ihnen allein — selbst wenn wir von dem Gedichte gar nichts wüßten — auf Konrad Witz als Holzplastiker geschlossen werden muß. Ist aber Konrad Witz wirklich Plastiker gewesen[7]), so fallen damit auch die »starken prinzipiellen Bedenken Dehios gegen das Doppelkünstlertum der für die Stilentwicklung des 15. Jahrhunderts maßgebenden Künstler«[8]). Übrigens war auch vorher kein Grund zu »prinzipiellen Bedenken« vorhanden. Diese würden nur dann zu Recht bestehen, wie jeder Kenner des mittelalterlichen Zunftwesens weiß, wenn Maler und Bildschnitzer in zwei verschiedenen Zünften untergebracht gewesen wären. Dies ist aber nirgends der Fall, wie es ja Dehio auch durch den interessanten Prozeß »Haider« (a. a. O. 56 f.) von neuem bestätigt. Urkundlich sind ferner eine größere Anzahl von zweifellos sicheren Belegen für die Doppelbetätigung von Künstlern vorhanden. Sollten das, was die Künstler des Durchschnitts leisten konnten, nicht noch viel mehr die ganz großen Meister leisten können? Ich glaube doch wohl. Maria Schütte hat vollständig Recht, wenn sie sagt:[9]) »Wie sich heutzutage bedeutende Maler in der Plastik versuchen und hier Großes leisten, so wird es in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts auch gewesen sein. Einzelne Künstler hat es immer gegeben, die in einer Person Maler und Bildhauer waren.«

---

7) Ein Basler Kunsthistoriker teilte mir schon vor längerer Zeit mündlich mit, daß er plastische Werke im Stile des Konrad Witz schon vor meiner Gedichtpublikation entdeckt habe.

8) Vgl. Dehio a. a. O. S. 60.

9) Vgl. Marie Schuette, Der Schwäbische Schnitzaltar (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 91. Heft 1907), S. 71 und 72.

Nachbemerkung. Der germanistische Teil meiner Beweisführung lag Herrn Geh. Rat Prof. Dr. Kluge-Freiburg, einem unserer bekanntesten Autoritäten auf diesem Gebiete, vor und konnte derselbe mir erfreulicherweise in jeder Hinsicht beipflichten. Sein Urteil lautet folgendermaßen: Ein Adjektiv »wiczen« gibt es nicht. Das Adjektiv »wiz, witze« (das ich in Anm. 2 zitierte) kommt nur (was mir entgangen ist) im Althochdeutschen vor und hat mit »wiczen« nichts zu tun. Ebensowenig hat das äußerst seltene Verbum »wiczen« mit unserem »wiczen« etwas zu tun. Ein anderes Wort, von dem unsere Form »wiczen« kommen könnte, ist ihm unbekannt. Übrig bleibt also nur der Eigenname. Dieser ist, wie auch ich ausführte, ein Genitivname, wie solche schon im 13. Jahrhundert vorkommen (vgl. Socin, Mittelhochdeutsches Namenbuch).

Ferner macht er auf das in Vers 26 stehende Wort »kon« aufmerksam, das im 15. Jahrhundert nur im bayrischen und schwäbischen Sprachgebiet bezeugt ist, was einen wichtigen Schluß auf den Dichter zuläßt.

Damit scheint mir die Streitfrage erledigt, und ich überlasse es ruhig dem Urteile der übrigen Fachgenossen, ob meine Gedichtpublikation »witzen« (in Dehioschem Sinne) war oder nicht. *Helmuth Th. Boßert.*

Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Kabinetts[1]).

Von **Hans Naumann.**

Im Meister des Amsterdamer Kabinetts stehen wir zwar nicht vor der ausgereiftesten, wohl aber vor der elementarsten und volkstümlichsten deutschen Künstlerbegabung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nicht nur, daß er, oberflächlich gesagt, das Stoffgebiet des Kupferstichs bedeutend über den phantasievollen E. S. hinaus erweitert hat, die sprühende Unmittelbarkeit, wie die instinktiv malerische Auffassung seiner auffallend heterogenen Gebilde lassen selbst das graphische Werk Martin Schongauers verblassen, das ja in seiner kalten Strenge, trotz höchster stecherischer Vollendung eher einer stets zielsicheren Pedanterie, denn jener mimosenhaft und naiv der endlosen Natur gegenübertretenden Geistesfülle entsprang, die wir Genie nennen. In gewissem Sinne bedeutet der Meister des Amsterdamer Kabinetts eine verfrühte Erscheinung, eine Art embryonalen Rembrandt. Dies Urteil bezieht sich fast mehr, als auf seine merkwürdig faszinierende Helldunkeltechnik, auf seine seelische Kompliziertheit. Technik und Seele sind bei ihm untrennbar. Sein empfindliches Gefühl läßt sich von der Essenz der Dinge im Augen-Blick zu Graden reizen, die sofort eine hastige Rückäußerung verlangen und keine Zeit für langbedachte Ausführung erübrigen. Er hat nicht die Dinge, die Dinge haben ihn. Dies macht ihn in der deutschen Gotik einzig, ist auch der Grund für seinen impulsiven, skizzenhaften und Schongauer so unähnlichen Strich. Kein

[1]) Dieser Aufsatz war bereits geschrieben, als Flechsigs Rundfrage: Ex ungue leonem betreffs des Spiegels menschlicher Behaltnis des Peter Drach und seines Zeichners im Cicerone erschien. Ich hatte schon vor vier Monaten über diese Speierer Holzschnitte als Werke des Stechers eine Arbeit beendet, die mit einem Neudruck der Schnitte im Verlag von Heitz zu Straßburg soeben erschienen ist. Leider kamen mir Flechsigs Fragen zu spät zu Gesicht, als daß noch eine Äußerung über die mir speziell vertraute Materie möglich gewesen wäre. Ebenso habe ich noch nicht die neuesten Mitteilungen von Bossert und Storck berücksichtigt, sondern dem Aufsatz seine ursprüngliche Form belassen, da unsere getrennt gemachten Beobachtungen im wichtigsten Punkte völlig auseinandergehen.

Blatt dürfte ihn instruktiver vorführen, als der sich flöhende Bulldogg, Ls. 79. Fast ohne Zeitstil, könnte er gestern von dem Frankfurter Fritz Boehle radiert sein. Ein Vergleich lohnt sich! Wir würden nichts Altertümliches darin entdecken, denn nach der verblüffenden Prägnanz und Schnelligkeit der Bewegung, wie der unübertrefflich übersetzten Stofflichkeit des Fells muß dieser häßlich-schöne Köter von etwa 1479/80 als Impression einer ganz modernen Weltbetrachtung angesprochen werden.

Ähnlich steht es etwa mit den reizenden Kinderszenen. Für den Meister des Amsterdamer Kabinetts hatte selbst der werdende Mensch im wesentlichen schon die Bedeutung, die ihm erst unser naturwissenschaftliches Zeitalter zuerkennt. Er war der erste, den ein zartes und nachdenkliches Empfinden zwang, das Kind an sich zum Selbstzweck einer ganzen Reihe von Kunstwerken zu machen. Denn nicht, daß er wie alle anderen, den Stoff nur ergreift, weil er Studien für ein englisches Christkind brauchte, einzig das animal packt ihn, und so hat er die kleinen drolligen Burschen, die noch am Boden krabbeln und gern die Zehen in den Mund stecken, in ihrer ganzen unbewußten Unschuld, ohne jede hineingetragene Altersidee dargestellt. Gleichermaßen könnte ich lange fortfahren, in seinem kontrastreichen Werke die schon weitenfalteten Keime eines modernen Seelenlebens nachzuweisen. Dies soll jedoch an anderer Stelle geschehen. Fragt man nun betreffs einer so überraschenden Persönlichkeit nach festen Tatsachen irgendwelchen Bezuges, bleibt leider die Antwort recht dürftig. Alles in allem stehen wir vor einem Rätsel, das sich nur schwieriger gestaltet, wenn wir daran denken, daß der Meister des Amsterdamer Kabinetts oder der Meister von 1480 auch als Maler bekannt ist. Die meisten seiner Gemälde nämlich rufen, so oft man sie auch wiedersieht, ein gar nicht zu verhehlendes Mißbehagen hervor. Oder hätte man aus anderen Gründen, was noch manche wohl tun, seine Autorschaft am Mainzer Marienleben bestritten? Niemand hat wohl mit enthusiastischer Überzeugtheit in der hohlen unmalerischen Mache jener 9 Tafeln den lebhaften Geist der Stiche wiedererkannt. Und doch läßt sich nach peinlichster Untersuchung jeder Einzelheit nicht mehr bestreiten, daß die Gemälde, von der Kreuztragung in Venedig und dem Freiburger Triptychon an, bis zum Mainzer Marienleben und der Schleißheimer Anbetung, eine genau so feste Einheit bilden, wie die 90 Originalstiche und die verlorenen Vorlagen der 30 Nachstiche des b×8. Um hier in Kürze nur eines besonders triftigen Beweisgrundes zu gedenken, so kehrt selbst die ganz eigentümliche Brokatmusterung [2]) aus der rechten Hälfte des Kalvarienbergs mit völlig unwesentlichen Abänderungen noch auf der Mainzer Anbetung der Könige wieder. Angenommen, das Triptychon

[2]) Die hagebuttenartigen Doppelblättchen mit einem hellen Fleck!

sei erst etwa 1485 entstanden, so müßte der Schüler, der 1505 das Marienleben gemalt hätte, während 20 langer Jahre völlig nebensächliche Einzelheiten sich gemerkt haben. Er hätte dann das Triptychon bis ins Letzte gekannt, es wie ein kunsthistorischer Detektiv studiert, ja wohl seine Entstehung mitangesehen. Höchstens ließe sich denken, in der Werkstatt des Lehrers habe sich ein Stück Stoff mit diesem 1505 schon recht veraltetem Muster als Erbstück erhalten. Welch traurige Künstlerschaft, die ihre ganze Ornamentik aus einer einzigen V o r l a g e abschreibt! Nein, diese Annahme darf ruhig ausgeschieden werden, da außer der leidigen Temperamentlosigkeit der letzten Gemälde alle Tatsachen für einen einzigen Maler sprechen. Wollte man die Tafeln in zwei Gruppen teilen, so gingen einwandfrei zusammen die Kreuztragung im Museo Correr zu Venedig [3]), der Kalvarienberg der Hildaschule [4]) mit den beiden Flügeln [5]) bei Weihbischof Knecht in Freiburg und die Auferstehung von Sigmaringen [6]). Gruppe 2 bestände aus dem Mainzer Marienleben [7]) und der Schleißheimer Anbetung [8]). Die Oldenburger Anna selbdritt [9]), die kleine Münchner Madonna [10]), der Kruzifixus in Darmstadt [11]), die vier Heiligen auf dem Flügel im städtischen Museum zu Frankfurt [12]) nebst der Dresdener Beweinung [13]) lassen sich ebensogut der ersten, wie der zweiten Gruppe angliedern, sie bilden eben die fehlende Mitte. Die Beweinung trägt ausgesprochen den kalkigen Charakter des Marienlebens, dabei aber besonders in der Behandlung des Hintergrundes alle Züge der Auferstehung. Durch die frappante Ähnlichkeit der Stifterfiguren mit denen des Kalvarienbergs wird die Annahme eines Schülers hinfällig. Bei der Mainzer Tafel „Christus unter den Schriftgelehrten" ergibt die überaus charakteristische Architektur die Kongruenz mit der Anna selbdritt. Lehrs hält denn auch in seiner Besprechung des Oldenburger Bildes [9]) Zweifel für unmöglich. Alle die aufgeführten Werke tragen die gleiche geistige Signatur, niemals ändert sich der halb stierende, halb glotzende Ausdruck der Augen, das trübsinnige Mienenspiel der Gesichter, die einmal treffend „Mausgesichter" genannt wurden. So logisch anhaltend

---

3) Abb. Z. f. b. K. N. F. 19 S. 99.

4) Bruckmann, Pigmentdrucke. Düsseldorf 226.

5) Jb. d. K. Pr. K.-S. XX. S. 173 f.

6) Bruckmann, Düsseldorf 227.

7) Photographiert von Herrn Professor Neeb, Mainz.

8) Photographiert von Herrn Konservator Bever, Schleißheim.

9) A. Bredius und F. Schmidt-Degener, »Die Großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu Oldenburg«.

10) Cicerone. 1910. Heft 6.

11) Photographiert durch die Direktion der Großh. Galerie zu Darmstadt.

12) Photographiert von Laufer, Frankfurt a. M.

13) Bruckmann, Düsseldorf 225.

geht die Entwicklung teils vorwärts, teils rückwärts, daß die Gemälde durchaus von einem Meister stammen müssen [14]).

Nun trägt ja aber der Meister des Amsterdamer Kabinetts noch einen weiteren Namen nach dem sogenannten „Hausbuch" im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg, das ihn uns als Zeichner mit der Feder kennen lehrt. Der Einzelzeichnungen möchte ich erst später gedenken, das Hausbuch allein bietet neue Schwierigkeiten genug. Lippmann [15]) ließ es mit Ausnahme der Blätter, von denen Lehrs und von Rettberg nachgewiesen haben, daß sie Kompilationen aus den Stichen des E. S. sind, in vollem Umfang dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, und zwar als Frühwerk. Hachmeister [16]) ging vorsichtiger vor, wenn er neben dem „Hausbuchmeister" noch einen zweiten (beziehentlich dritten) Meister konstruierte. Seiner Meinung nach gehörten zweifellos dem Stecher die 7 Planeten, die besten Darstellungen des ganzen Buches, ferner das 2. Wappen 34 b, das Bergwerk 35 a, das große Blatt mit den Bagagewagen und das mit den Zelten, vielleicht auch die an 35 a sich anschließenden Zeichnungen von Gebäuden und Maschinen. Davon sollten die 7 Planeten am spätesten gezeichnet sein, gleichwohl aber noch der Frühzeit des Stechers angehören. Die von Hachmeister getroffene Anordnung der Stiche dürfte im wesentlichen einwandfrei sein [17]). Da es ihm nun nicht entging, daß die ziemlich schwachen Blätter des Hausbuchs 18 b—24 a bereits reichlich von den reifsten Stichen Gebrauch machen, so blieb ihm, um das Nonsens zu lösen, nur der verzweifelte Ausweg übrig, das Hausbuch zeitlich zu zerreißen und den Anteil des schwächeren Zeichners in eine Zeit zu setzen, da bereits die Stiche insgesamt vorlagen. Dieser Schluß dürfte schwerlich Beifall gefunden haben, er hätte einige Berechtigung, wenn nicht gute und

---

[14]) Einiger der sonst noch dem Hausbuchmeister von Flechsig u. a. zugewiesenen Stücke habe ich nicht gedacht, da für meine Zwecke die genannten ausreichen. Die Speyerer Flügel mit zwei Anbetungen und der Verkündigung sind nach meiner Meinung eigenhändige Arbeiten, die frühesten uns bekannten. Man beachte die Fehler in der Perspektive des Fliesenbodens, sowie die ohne Rücksicht auf den Faltenwurf übergemalte Brokatmusterung! Die neuestens von Voß entdeckte, völlig einwandfreie Münchner Madonna (Cicerone, Jg. II Heft 6) dürfte nach der Übereinstimmung der Marienköpfe kurz vor der Anna selbdritt entstanden sein. Die Gruppe der Engel mit der Krone gleicht so stark der ähnlichen Komposition auf Schongauers Kolmarer Madonna im Rosenhag, daß ich glaube, unser Maler habe dies Werk gekannt und sei, wofür zahlreiche Momente sprechen, direkter Schongauer-Schüler gewesen.

[15]) Die sieben Planeten. Berlin 1895.

[16]) Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Berlin 1897.

[17]) Nur fehlen darin die Nachstiche des b×8. Durch diese zeigt der Stecher sich von höchst neuartigen Seiten, so als Ornamentiker, als Schilderer ärmlichen Gesindels. Mit den Gemälden haben diese Stiche so gut wie nichts gemein.

schlechte Zeichnungen regelrecht durcheinander gewürfelt wären. Die Reihenfolge allein beweist, daß wenn überhaupt zwei Meister am Hausbuch beteiligt sind, wofür der volle Beweis noch aussteht, sie gleichzeitig zusammen gearbeitet haben.

Das Hausbuch beantwortet alle diese Fragen an einer Stelle, an der man die Lösung am allerwenigsten vermutet hat, es löst sogar endgültig die Widersprüche zwischen dem Stecherwerk und den uns bekannten Gemälden. Bisher galt als unantastbare Tatsache, daß die 7 mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Planetenbilder von der Hand des Meisters vom Amsterdamer Kabinett herrühren. Dementgegen darf ich mitteilen, nur 3 gehören ihr zu! Scheinbar sind alle 7 Blätter von gleicher Güte, ein genaues Zusehen belehrt uns sofort eines Besseren. Sobald man weiß, die Teilung müsse vorgenommen werden, wird man sie ohne langes Überlegen unfehlbar richtig vollziehen. An Merkmalen mangelt es nicht. Nur die stoffliche Übereinstimmung, für die neben der von Lippmann nachgewiesenen Abhängigkeit der Hausbuchplaneten von dem etwa 1470 in den Niederlanden entstandenen Berliner Blockbuch, die völlig gleichen zeitlichen und örtlichen Umstände der beiden Meister eine genügende Erklärung geben, kann verhindert haben, daß man die Verschiedenheit der Handschriften bemerkt hat. Der Zeichner I von Saturn, Merkur und Jupiter hält seinen Federzug in strengster Disziplin. Der winzigste Bruchteil trifft haarscharf ein charakteristisches Merkmal der äußeren Erscheinung. Nirgends läßt sich auch nur das leiseste Abirren, eine Unsicherheit spüren, für die eine unklare Vorstellung verantwortlich zu machen wäre. Die rundlich vollen Körperformen der Figuren verraten vollste Kenntnis der Anatomie. Mit Vergnügen sieht man, wie überaus fein und richtig ein Fuß, ein Knie, eine irgendwie bewegte Hand durchgebildet ist. Eben diese Vorzüge erstrecken sich auf den meisterhaft freien, von jedem ängstlichen Schema gelösten Faltenwurf, auf die kleinsten Einzelheiten von Schuhwerk, Trachten und Geräten.

Wie anders wirken Sol, Luna, Venus und Mars! Der Strich ist zerrupft und stachlich, im Bruchteil ohne Unterschied. So liebreizend und überaus niedlich vielerlei ausgefallen, diese Formen sind merklich ungenau, zerfahren und trügerisch. Es hapert an fester Vorstellung, an Gefüge, mag dies die geringwertige, nur tastende Anatomie bezeugen, sonderlich in den dünnen Stöckelbeinen ohne kräftige Waden, brauchbare Gelenke und Muskelzüge. Und was sind das für komische Ärmelsäcke! Sie sollen wohl rechte Falten schlagen, doch tun sie es nicht. Auch Hände und Gesichter, vor allem aber die Behandlung der Haare, weichen sehr erheblich ab — nicht zum Besseren. Auch in der Gruppenbildung wird man leicht Unterschiede gewahren. Zeichner I steht hoch über Zeichner II, seinem Nachahmer.

Ich führe nun noch drei rein sachliche Merkmale an. Da sie voneinander völlig unabhängig auftreten, auch mit den als verschieden gekennzeichneten Techniken nichts zu tun haben, beweist ihre regelhafte Wiederkehr meine Behauptung als unwiderleglich. Einmal unterscheiden sich beide Gruppen durch ein ganz ungleiches Verständnis für Komposition. Man sehe daraufhin die Planetenreiter und die je rechts und links angebrachten Tierzeichen an. I setzt auf seinen drei Blättern diese Zeichen vollbewußt symmetrisch zur Achsenfigur, nicht nach Schema, nein, einmal höher, einmal tiefer. Dadurch erzielt er dasselbe wohltuende Gleichgewicht, das die Blätter des Stechers vor den Werken sämtlicher Meister seiner Zeit auszeichnet. Niemand verstand wie der Meister des Amsterdamer Kabinetts, ungleichartige Massen bis auf ein tausendstel Gefühlsgramm auszubalancieren und in ein sinnvolles Verhältnis zu setzen. Solch seltene Fähigkeit muß angeboren sein, erlernen läßt sie sich nicht. Auf gemeine Spiegelsymmetrie hat der Stecher stets verzichtet. Dieser Satz darf als Axiom gelten. Er füllt die Flächen derart feinfühlig, daß man die Form des weißen Raumes mit demselben Lustgefühl aufnimmt, wie die Fläche der Figuren, das heißt, er gibt durchgehend eine raffiniert aufgefaßte Silhouette. Bemerkt sei, daß in Gruppe I die Tierzeichen wirklich schweben, sie wachsen luftig aus den Wolken, und es scheint, als hätten sie sich längst entwöhnt, den Erdboden zu berühren. Natürlich geht auch dieser Vorzug auf Rechnung des organischen Raumempfindens. Hingegen Zeichner II! Ihm ist offenbar der feine Zug seines Vorbilds entgangen, die Natur begabte ihn nur mit dem durchschnittlichen Sinn für Gleichgewicht. Seine Reiter stehen teilweise direkt auf dem Horizont der Landschaft, und die Zeichen taumeln chaotisch oben oder unten im Raum, wie es der Zufall wollte.

Ferner die Planetenfähnlein: Bei I fliegen sie in langen ungebrochenen Wellen, bei II könnte man meinen, ein Klempner habe sie aus Blech geschnitten und brüchig gehämmert. Dieser Zug wird später noch bedeutsam werden.

Endlich gab I stets ein Fahnenbild, II keines.

Somit habe ich dargetan, daß bereits im wertvollsten Teile des Hausbuches zwei einander äußerlich ziemlich ähnelnde Meister sich messen. In welchem wir den Meister des Amsterdamer Kabinetts zu sehen haben, leuchtet ohne weiteres ein. Alle Merkmale der Dreiblattgruppe treffen auf ihn zu, dagegen nicht eins der Vierblattgruppe. Zeichner I liefert den ersten Planeten und damit das Vorbild für die übrigen. In bezug auf den Rest des Hausbuchs darf ich mir lange Auseinandersetzungen sparen. Die zwei Künstler sind sicher nahe Bekannte, allem Anschein nach Werkstattgenossen. Bedenken wir, wie überaus eng der schwächere mit den Stichen vertraut ist, — hat er doch jahrzehntelang selbst als ihr Autor gegolten —, so werden

wir geneigt sein, die schlechten Zeichnungen des Hausbuchs ihm zuzuteilen. Saturn-, Merkur- und Jupiterzeichnung nehmen jeden Vergleich mit den reifsten der Stiche auf, ja sie überragen sie fast an spielender Leichtigkeit der Ausführung. So sind die Pferde in den Stellungen natürlicher gegeben, als etwa auf dem Ausritt zur Jagd Ls. 72. Daher kann das zur Jagd reitende Paar mit Falken und Hund auf Merkur nur eine Reminiszenz an eben dies Blatt sein. Die Hirschjagd dahinter, der blasende Jäger mit den zwei Hunden, der in das Gehölz entspringende Hirsch, all dies greift in gleicher Weise auf die gestochene Hirschjagd Ls. 68 zurück. Diese aber hielt Hachmeister für das letzte Produkt des Stechers. Der Zeitunterschied kann freilich allerhöchstens ein Jahr ausmachen, ja eher glaube ich, daß die letzten Stiche mit dem Hausbuch etwa gleichzeitig entstanden seien.

Daß die reifsten Stiche schon vorhanden waren, dafür sprechen ebensosehr die schlechten Zeichnungen. In der Badeszene 18b—19a wurde, wie erwähnt, das große sitzende Liebespaar Ls. 75 benutzt. Das Ensemble von Liebespaar, Weinkühler und Nelkenstock mit Gitter kann kein originaler Einfall sein. Ferner weise ich auf das Plakat vor der Jahrmarktsbude auf Planet Sol hin. Die darauf abgebildeten Gaukler, sonderlich der kopfstehende, haben ihre Quelle in dem sehr späten Gauklerwappen Ls. 88. Von E. S. sind sie nicht entlehnt. Der Planet Sol stammt von dem schwächeren Künstler, soviel wissen wir. Hat der Stecher vorher irgend einmal Gaukler oder Figürchen ähnlicher Art gebracht? Nein. Also müssen die Gaukler des Sol aus dem Stich entnommen sein. Wenn nun der Meister des Amsterdamer Kabinetts schon auf dem Gipfel seines Könnens stand, wie hätte er so traurige Schnitzer machen sollen? Die Badszene und die sich daranschließenden Blätter stammen unbedingt von dem schwachen Planetenzeichner her, dem Nachahmer. Hier zeichnet er flüchtig, und um so stärker treten seine Schwächen hervor. Wieder finden sich ideal die dürren Stöckelbeine, die Ungenauigkeiten der Beschreibung, der spröde, borstige Strich. Und demselben Meister Henrich Lang — nun endlich darf ich seinen Namen aussprechen, den Hellmuth Bossert unlängst im Hausbuch entdeckte [18]) — gehören sämtliche übrigen Zeichnungen, ausgenommen das Bergwerk Blatt 35a, das zweite große Wappen 34b, die reintechnischen Aufrisse und ein Blatt, von dem sogleich die Rede sein soll. Weder die Bagagewagen, noch das Zeltlager lassen sich mit den 3 Planeten und den späten Stichen des Meisters vom Amsterdamer Kabinett verbinden, sie schalten sicher an Lang aus. Wie ehedem umhüllt wieder tiefstes Dunkel die Persönlichkeit des genialen Stechers. Bossert hat uns nur den Namen seines Gefolgsmannes aufgedeckt.

[18]) Rep. f. K.-W. 1909, X. Die Lesung läßt keinen Einwand zu, um so weniger, als auch das Signet auf der Dresdner Cleotelindenzeichnung erhalten ist.

Nun wird man fragen, wo bleiben die nach E. S. kompilierten Zeichnungen? 2a und 3a unterscheiden sich von 24b—25a, dem Liebesgarten, durch dieselben Merkmale, die schon die Planeten trennten, wenngleich beim Kopieren aus selbstverständlichen Gründen ja ein Teil der persönlichen Handschrift verloren ging. So halte ich für Langs Arbeit 2a und 3a, für die des Stechers den Liebesgarten. Den Stecher als Kopisten zu sehen, könnte wundernehmen, allein, wie ich an anderer Stelle ausführlich zeigen werde, beruht mehr als ein Drittel seiner Stiche auf mehr oder minder starken Anregungen durch E. S. Ohne Zweifel besaß die Werkstatt, der Lang und sein Mitarbeiter zugehörte, fast das ganze gestochene Werk des E. S. als unentbehrliche Quelle der Anregung, und eben in der Entstehungszeit des Hausbuchs war der Meister des Amsterdamer Kabinetts dermaßen in den zierlichen Liebesgarten seines Lieblingsmeisters vernarrt, daß er ihn gleich einmal im ganzen übernahm, freilich nicht, ohne vielerlei kleine Züge zu verändern, wie schon Lehrs beobachtete [19]). Er, nicht Lang hatte das Blatt mit Beschlag belegt, denn nur in der Dreiplanetengruppe lassen sich deutliche Anklänge an den Liebesgarten finden, gleichermaßen aber in den zurzeit entstandenen Stichen Ls. 75 dem großen sitzenden Paar, Ls. 73 den Kartenspielern, Ls. 54 und 7 Aristoteles und Phyllis, beziehentlich Salomos Götzendienst sowie Ls. 70 den beiden Falknern. Die seltsam gewandte Figur des grabenden Bauern auf Saturn bildet offenbar nur den mit den Wecken und der tönernen Gurde durch die Gartentür schreitenden Diener nach, der zweigeteilte Pokal bei E. S. auf dem Tische steht in Jupiter auf dem Arbeitstisch des Goldschmieds, auf die schmausenden Pärchen geht das Paar am Eßtisch auf Jupiter zurück und ebenso das große Liebespaar Ls. 75 (vgl. Haltung der beiden Beine des Jünglings, Kopf des Hündchens). Der Narr gab den Typ für den Narren in Ls. 73, den Kartenspielern. Auch die Technik der genannten Stiche nähert sich der von E. S. gebrauchten. Des E. S. Liebesgarten ist im Hausbuch durch Blatt 25a um die Hälfte bereichert. Darin kommt aus der Ferne ein Pärchen daher. Lehrs erkannte schon in dem Mädchen eine leicht veränderte Kopie aus einem weiteren Stich des E. S., das rechte Figürchen der zwei Hebammen auf der Geburt Christi Ls. 23 (Abb. Geisberg a. a. O. Taf. 31). Also auch dies Werk schätzte soeben der Meister des Amsterdamer Kabinetts sehr hoch. Es bezeichnet sein Wesen, daß ihm gerade solch genrehafte Figürchen zusagten, die in der Art, wie sie beim Gehen sich lebhaft unterhalten, wirklich treffend beobachtet sind. Der Mann, eine selbsterfundene Zutat, läßt die Fähigkeit des Zeichners in volles Licht treten, er fällt nicht aus dem einheitlichen Zu-

[19]) Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten im Kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden.

sammenhang, ist vielmehr auf die entsprechend veränderte Geste seiner Begleiterin bezogen. Die beiden Falkner Ls. 70 bedeuten nur eine geniale Assoziation aus dieser halb entlehnten Gruppe, beziehentlich ihrem Urbild bei E. S., ähnlich wie Ls. 58 Jüngling und Tod. Damit blicken wir tief in die geistige Werkstatt des Stechers. Jene Gruppe auf der Geburt Christi ist gewissermaßen der Mannequin, die entfernteste Ähnlichkeit, die er, von irgendwelcher Beobachtung gereizt, überempfindet und umkleidet, bis das Urbild nur noch latent im neuen Typ vorhanden ist.

Gleich Langs Kopien auf Blatt 2a und 3a ermangelt dieser Freiheit auch ein kleines Werk, auf das Lehrs anläßlich von Bosserts Namensfund wieder aufmerksam machte, der unvollständige Nachstich P. II. 286, 13 nach Ls. 58 Jüngling und Tod mit der Unterschrift in gotischen Minuskeln »hinrich«. Als »Kunstwerk« hält sich das Blatt auf der untersten Stufe des Erlaubten. Darf man die Unterschrift als Hinweis auf den Originalstecher deuten? Das wäre ein für die Gotik völlig unerhörter Fall. Sie kannte noch kein geistiges Urheberrecht, b×8, Israhel van Meckenem und die Nachstecher, alle schrieben ihre eigenen Namen unter die fremden Werke. So liegt also die Sache wohl auch hier. Der Kopist heißt Hinrich. Ich halte für sicher, daß dieser Vorname sich nicht nur auf Lang bezieht, sondern daß uns in diesem einzigen Blatt eines sonst nicht nachzuweisenden Kupferstechers der erste und letzte Versuch Langs vorliegt, sich nach seinem verehrten Vorbilde auch einmal mit dem Stichel zu versuchen. Einmal und nicht wieder; ich kann es ihm nicht verdenken, denn dieses sichtliche Experiment eines Dilettanten fiel zu kläglich aus, um zu einer Fortsetzung zu ermutigen. Gibt man den dilettantenhaften Charakter zu, so würde am besten anzunehmen sein, Lang habe mit dem Werkzeug seines Freundes, das ja in einer bloßen Malerwerkstatt schwerlich vorhanden war, diese Probe geliefert. Die Zeichnung schließt sich in allen ihren Eigentümlichkeiten eng an die Langschen Hausbuchblätter an (Stöckelbeine, Haar, Hände usw. vgl. besonders in der Badszene). Vermutlich gehört sie derselben Zeit zu.

Bis hierher mußte ich mir die Besprechung der Einzelzeichnungen aufsparen. Es sind folgende [20]):

---

[20]) Abbildungen: 1. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts.
2. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXVI. 1905. Taf. 10.
3. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXV. 1904. Taf. 13.
4. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XX. 1899. S. 177.
6. Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXIV. 1903. Taf. 21.
7. Publikation der Dürer-Society, Serie IX. V.
8. Ztschr. f. bild. Kunst. N. F. 1909.

Die von Lang stammenden Zeichnungen der ehemaligen Sammlung Lanna, deren eine jetzt das Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, deren zwei (Vorder- und Rückseite)

1.	Stehendes Liebespaar	Berlin, Kupferstichkabinett.
2.	Die Ermahnung	Berlin, Kupferstichkabinett.
3.	Gehender Mann	Berlin, Kupferstichkabinett.
4.	Prinzeß Cleotelinde	Dresden, Kupferstichkabinett.
5.	Rks.	
6.	Widmungstitel	Heidelberg, Universitätsbibliothek.
7.	Kalvarienberg	Paris, Nationalbibliothek.
8.	Anbetung der Könige	Veste Koburg.

Einige dieser Zeichnungen sind mir von jeher höchst verdächtig vorgekommen, so besonders die Dresdner. Da sie das von Bossert auch auf dem Namenblatt des Hausbuchs gefundene Signet B mit der Krone tragen, so besteht kein Zweifel, Lang hat sie gezeichnet und nicht der Stecher. An dem seelenlosen Strich dieser sicheren Stücke kann man ausgezeichnet den Blick für Hinrichs spezifische Eigenart schulen. Auf jeden Fall gebührt ihm auch Nummer 2, die Ermahnung. Jeder Beleg dürfte unnütz sein. Mit einem gewissen Bedauern streiche ich auch aus dem Werke des Stechers das kolorierte Widmungsblatt des Singermeisters Johann von Soest an Philipp den Aufrichtigen in Codex 87 der Heidelberger Universitätsbibliothek, fällt doch damit eines der wenigen Daten für den Stecher fort, das Jahr 1480, ja schlimmer noch, der einzige Anhalt für seine Lokalisierung. Aber nur Henrich Lang war von den beiden fähig, ein so sprödes Gebilde zu fabrizieren, weder in den drei Planeten (vgl.!) noch den Stichen läßt sich ein Gegenstück für die Schwächen in Gestaltung von Händen, Füßen, Beinen, Haar und Faltenwurf ausfindig machen. Auffällig scheint allerdings, worauf Valentiner aufmerksam machte, die starke Ähnlichkeit der Gestalt des knieenden Dichters mit den Stiftern des Freiburger Kalvarienbergs und der Dresdner Beweinung und dem vorderen knieenden König der Mainzer Anbetung. Am schwersten fällt mir eine sichere Äußerung über die reizende Silberstiftzeichnung, das Berliner Liebespaar, wo man doch meinen sollte, einzig auf den Meister des Amsterdamer Kabinetts könnte dies Werk gedeutet werden. Aber ich überlege, Henrich Lang hat in den Planeten ein paar Figürchen von liebreizendstem Ausdruck geliefert, die zwei Stutzerchen rechts in der Promenade des Sol. Sie überraschen mich immer wieder durch den treuherzig-schelmischen Blick der glänzenden Augen und die jugendmuntere

---

das Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin besitzt, seien, wie auch die, den Rest eines Skizzenbuches bildenden Blätter der Kunstsammlung von Basel, da sie noch nicht publiziert sind, nur erwähnt. Die Universitätsbibliothek zu Erlangen besitzt keine Werke Langs, wohl aber solche des Meisters vom Amsterdamer Kabinett, so den schlafenden Mann im Lehnstuhl, den sitzenden Armbrustschützen von 1485, der sehr gut mit den Schützen auf »Merkur« zusammengeht, ein sehr frühes Blatt, junger Reiter, dem seine Braut die Hand emporreicht u. a. Blätter, die ich vor Jahren schon habe photographieren lassen.

Geste. Dann frage ich mich, ob hier Lang nicht einmal den Stecher überboten oder ihn wenigstens erreicht hat. So möchte ich heute die volle Entscheidung noch aufschieben. Der gehende Mann des Berliner Kabinetts dürfte der späten Zeit angehören, die die darauf befindliche Zahl angibt, dem Jahre 1500. Sie zeigt den Stil Langs ähnlich, wie ihn seine beiden schönsten und förmlich Rembrandt ahnenden Federzeichnungen aus der Sammlung Lanna, jetzt in Berlin, aufweisen. Übung verrät sie gewiß, für den Stecher erscheint mir der Federzug viel zu eintönig und zu wenig gekrümmt[21]). An Lang fällt auch der Kalvarienberg zu, der am meisten mit der Vierplanetengruppe und dem Berliner Liebespaar gemein hat.

Von den 8 schon veröffentlichten Zeichnungen bleibt nach meiner festen Überzeugung nur eine sicher dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, die runde, wie die für den Glasschneider in dicken Kohlestrichen angegebenen Liniengänge der Bleiruten bezeugen, als Entwurf für eine Glasscheibe gedachte Federzeichnung der Veste Koburg. Wer diese Anbetung nur aus der stark verkleinerten Abbildung in der Z. f. b. K. kennt, vermag die Wucht dieses keck aus der Feder geschleuderten Werkchens nicht voll zu ermessen. Gewiß, eine flüchtige Skizze, aber eingegeben von dem lebhaften Temperament, dem wir den sich scharrenden Hund verdanken. Martin Schongauer stand dazu Pate mit seinem oft ausgebeuteten Stich der Anbetung. Daraus dürfen wir entnehmen, was eine peinliche Untersuchung höchst merkwürdig bestätigt, daß gewisse Typen des Meisters vom Amsterdamer Kabinett unmittelbar auf Schongauer zurückgehen. Beispielsweise reproduziert das spät anzusetzende Haupt Johannis des Täufers Ls. 36 nur den Kopf des mittleren Königs aus Schongauers gestochener Anbetung. Und derselbe Kopf schwebte, wohl schon unterbewußt, unserm Stecher für den großen Christophorus Ls. 32 vor. Schon im Bergmannwappen Ls. 83 zeigt er sich wirksam. In der Koburger Zeichnung haben wir es unzweifelhaft mit einer Vorstufe zu der Anbetung Ls. 10 zu tun. Durch den Vergleich mit dem 1476 für Colard Mansion in Brügge gestochenen Boccacciotitel[22]) wird eine ungefähre Datierung möglich. Hier wie dort fehlt den Strichlagen noch die abgeklärte Ruhe und Sicherheit der späten Stiche und Zeichnungen. Maria steht den Zügen nach der Eva, der mittlere König dem Adam nahe. Geisberg[23]) bewies, daß die Gestalten der ersten Menschen des Titels aus den Flügeln von Roger von der Weydens (?) Sakramentsaltar im Prado von Madrid entnommen seien. Gleichwohl enthält nebenher der Stich deutlich spürbare Elemente aus Schongauers Kunst.

[21]) Ein weiteres vielfiguriges Blatt derselben Zeit gedenke ich demnächst hinzuzufügen.

[22]) Jb. d. Kgl. Pr. K.-S. XXIII. 1902. S. 130.

[23]) Cicerone Jg. I.

Der Kopf Adams greift weniger auf Rogers Adam, als auf den Kopf des oben erwähnten Königs aus der gestochenen Anbetung des Kolmarer Meisters zurück. Entsprechend ähnelt er dem der Koburger Zeichnung. Im ganzen tragen Titelstich und Scheibenriß gradezu frappant den Charakter der Schongauer-Schule, ersterer nicht zum wenigsten durch seine abnorm kühle, scheinbar eher vom Grabstichel, als von der kalten Nadel hervorgerufene Technik. Vor wenigen der Originalstiche ist mir der Zwiespalt zwischen dem Stecherwerk und den dem »Hausbuchmeister« zuerkannten Gemälden heftiger zum Bewußtsein gekommen.

Wir stehen vor dem weittragendsten Resultat, das aus dem Nachweis zweier Hände in den Planetenzeichnungen sich ergibt: Nicht den Stecher, den Meister des Amsterdamer Kabinetts kennen wir als Maler, sondern nur sein trübes Spiegelbild Henrich Lang. Seinerzeit gab der Freiburger Kalvarienberg den Ausgangspunkt für sämtliche Gemäldezuweisungen an den »Hausbuchmeister«, so muß er auch hier den Ausschlag bringen.

Ich habe vorhin bewiesen, daß das Hausbuch gezeichnet wurde, als schon die reifsten Produkte des Stechers vorlagen. Die Anordnung der Stiche in ihrer zeitlichen Folge läßt sich, die stilistischen Fortschritte ganz ausgeschaltet, mit fast absoluter Sicherheit nach den jeweils verwandten Requisiten, Hüten, Stiefeln, Mänteln, Wämsern, Kragen, Tüchern, Schmucksachen usw. geben. Vor unsern Augen wächst der Meister, ununterbrochen treten neue Momente hinzu. Der Stecher haßt es, sich zu wiederholen. Kommen gewisse Einzelheiten (Knoblauch- und Zwiebelbündel z. B.) in mehreren Blättern gleichartig vor, so sind diese Blätter auch etwa gleichzeitig entstanden. Ähnlich geht es mit den sonstigen Motiven. Nur kurze Zeit reizen den Stecher die wilden Leute, auch dem Bauern widmet er nur während einer kleinen Spanne besonderes Interesse. Verhältnismäßig früh regt sich die Vorliebe für das Motiv des Hundes. Allerlei Rassen treten anfangs auf, jedoch erst in der spätesten Zeit der Windhund, erstmals in der Unterhaltung zweier Männer, Ls. 72, dann den Falknern Ls. 70, den Kartenspielern Ls. 73, im Ausritt zur Jagd Ls. 72 und in der Hirschjagd Ls. 68. Alle diese Blätter gehören einer Gruppe an, nämlich der letzten. Ich schließe daraus, daß auch der gemalte Kalvarienberg, auf dem ja ein Windspiel figuriert, der Spätzeit angehört. Hätte ich recht, so müßte irgendein Zug aus einem der aufgeführten Stiche in dem Gemälde zu finden sein. Sie gerade müßte ein Nachahmer studiert haben. In der Tat, die Gestalt des den Kreuzstamm umfassenden Mannes kann nur auf Grund der Figur des Narren rechts auf Ls. 73, den Kartenspielern geschaffen sein, der auf den Narren in dem Liebesgarten des E. S. zurückgeht. Der höchst eigenartige Kopftyp, die Gewandung von dem umgeschlagenen Rock an, bis auf

die niedrigen Schlappschuhe an den nackten Beinen gleichen sich. Auch ähnelt sich stark die Stellung. Weitere Anklänge an späteste Stiche finden sich in den fliegenden Kopf- und Lendentüchern (vgl. Solomos Götzendienst Ls. 7), die Falten des Malers bleiben jedoch trotz aller Ähnlichkeit eckiger und schematischer. Allen Details, besonders den Haarlöckchen widerfuhr die ausführliche Behandlung, wie sie einzig die letzten Stiche zeigen. Und doch wirkt das Haar spröde und strohig, wie totes Haar, ein Mangel, der sich von Anfang bis Ende durch die Gemälde zieht. Entstand aber der Kalvarienberg zur Zeit des Hausbuchs, so weilte der Stecher in allernächster Nähe Langs, ja vielleicht mit ihm unter einem Dache. Wir müssen uns gegenwärtig halten, daß Lang jeden Strich des Stechers kannte. Da beim Malen Unklarheiten in Faltenwurf, Frisuren, Gesichtern u. s. f. von vornherein ausgeschlossen waren, so ist selbstverständlich, daß auch Lang, wenn er malte, den Hauptteil seiner Schwächen verbergen konnte. Ihm war der Stecher das Ideal, er wünschte so die Formen zu malen, wie jener sie stach. Die langwierige Ausführung bot ihm Muße genug, alle Teile gewissenhaft durchzubilden und damit den Stil des Meisters vom Amsterdamer Kabinett täuschend nachzumachen. Nun müßten, falls Lang nicht der Autor wäre, die drei Planetenzeichnungen des Stechers mit dem Kalvarienberg zusammengehen. Sie tun es nicht. Hingegen zeigen die meisten Köpfe der Tafel die unproportionierten Formen von Langs gezeichneten Köpfen, grobe karikierte Züge, die Mausgesichter, die beim Stecher fehlen (vgl. das Widmungsblatt des Johann von Soest!). Ein besonders gutes Merkmal bilden nach ihren individuellen Stellungen die Hände. Vergleiche man die nach oben gekehrte Linke des Spötters unter dem Kreuze mit der des im Hintergrunde von »Venus« nach rechts tanzenden Knaben, die auf den Oberschenkel gestützte Rechte des gleichen Schergen mit der auf den Oberschenkel gestützten Rechten des sitzenden Mannes auf Luna, die aufgehobene Rechte der Magdalena mit der Linken des von einem Jüngling umfaßten Mädchens in Sol. Diese Hände lassen sich weder in den Stichen, noch in den drei Planeten des Meisters vom Amsterdamer Kabinett nachweisen, weil der seine eigenen Hände anders bewegte. Gern gebe ich zu, daß es sich hier um Eigentümlichkeiten handelt, die sich nur recht mit dem Gefühl fassen, in Worten dagegen nur schwer ausdrücken lassen. Am besten tut man, da in den meisten Originalstichen, ausgenommen Ls. 55 und 56, die Hände sehr klein gegeben sind, die Nachstiche mit den großen Figuren heranzuziehen, um hinter den Unterschied der persönlichen Grazie der beiden zu kommen. Besonders sei verwiesen auf das große Liebespaar in Halbfiguren Ls. 108, das zankende Paar Ls. 111 und das große Bettlerpaar Ls. 110.

Den wohlgelungenen Kopf des Johannes vergleiche man mit dem des Jünglings mit dem Falken auf Sol. In ihrer feinsten Schwingung verraten

beide denselben Organismus. Die gleiche Art, nach der Johannes Maria umfaßt siehe bei dem Paare rechts in Sol. Der Knabe im langen Rock links im Kalvarienberg findet sich, ebenfalls im langen Rock, mit genau derselben Beinstellung und gleich erhobenem Arm rechts auf Luna wieder. Die Figur des mit beiden Händen auf seinen Stab gestützten Mannes unter dem Kreuze des bösen Schächers findet ihre Parallele in dem mit beiden Händen auf seinen Stab gestützten Bauern, links auf Luna, die Gesichtergruppe der Kinder über dem Windspiel etwa in der Gruppe inmitten von der gleichen Zeichnung. Durchaus entspricht die linke Fahne in ihren zackigen, gebrochenen Formen den Fahnen, wie nur Hinrich Lang sie im Hausbuch führte, dazu glaube ich ganz und gar nicht, daß ein so realistisch und folgerichtig empfindender Künstler, wie der Stecher, die Absurdität begangen hätte, nur weil es eine rein äußerliche Symmetrie erforderte, die Fahnen rechts und links nach genau entgegengesetzten Himmelsrichtungen wehen zu lassen. Ein Indizium ersten Ranges bergen die Nimben Christi. Wofern sie nicht leer gelassen sind, tragen sie in den Gemälden durchweg die gleiche sehr charakteristische Lilienzeichnung wie im Kalvarienberg, so auf der Auferstehung von Sigmaringen, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, »Christus unter den Schriftgelehrten« in Mainz. Diese Lilien sind ohne Verständnis aufgelegt, niemals, selbst 1505 nicht, in perspektivischer Ansicht gegeben! Hingegen kommen in den Stichen, außer den meisterhaft vorgestellten Lichtnimben [24]) für die Gestalt Christi einzig und allein solche mit gespaltenem Kreuzbelag vor. Ls. 14, 17, 18, 29, 30 (auch auf der Koburger Anbetung der Könige!). Dazu sind diese Kreuze von Anfang an stets mit feinstem Gefühl perspektivisch nach der Wendung des Kopfes verschoben. Meiner Beobachtung läßt sich keinesfalls widersprechen, sie beweist schlagend, daß der Maler des Kalvarienbergs und der übrigen Gemälde nicht identisch sein kann mit dem Stecher. Lang war der Maler. Hätte wohl der Stecher, nachdem er schon so natürliche Christusleiber geliefert hatte wie in Lehrs 14 und 15, auch 18 und 21, einen so überaus steifen Akt gemalt, wie im Kalvarienberg? Ja ich bitte, worin besteht denn die Ähnlichkeit dieser Formen? Vielleicht in den Zügen? Der Freiburger Kloßkopf macht den Eindruck, als schnarche er in friedlichem Mittagsschlummer. Die gestochenen edlen Köpfe mit dem schwer nach vorn sinkenden Haar sprechen von tiefbewußtem Leiden. Welch himmelweiter

[24]) In der Tat löst der Stecher den Heiligenschein bereits in Lichtäther auf, es ist erstaunlich, wie unschematisch und tiefdenkend er dabei verfährt. Der heiligen Katharina Ls. 47 dringt der Schein wie eine gasige Emanation aus dem ganzen Haupte. Entsprechend laufen die Strahlen nicht in das Zentrum der eigentlichen Nimbenscheibe. Für die Gotik scheint mir solcher Fall unerhört.

Unterschied seelischer Durchdringung! Steif und bis zum Haupt hinauf flach, wie ein Brett, steht die gemalte Gestalt, vollwirkende Schwerkraft zieht die gestochenen Leiber zum Boden herab. Nur der verwirrende Figurenreichtum hat die irrige Meinung erweckt, der Stecher sei der Maler des Triptychons. Will man den ganzen Abstand spüren, so decke man im Gemälde alle übrigen Gestalten zu. Die Wirkung verblüfft, man erhält nämlich den verstärkten Eindruck einer starren Altertümlichkeit, die zu der moderngotischen Lebhaftigkeit des Gesamtbildes durchaus nicht passen will, und verfällt dem Verdacht, dieser Christus sei einer Vorlage entnommen. Wirklich stammt er aus der Kreuzigung des E. S. Ls. 31 (Abb. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs, Taf. 38). Es sind wohl einige kleine Verbesserungen angebracht, die Glieder etwas voller gegeben, der Kopf und die Dornenkrone, sowie das Lendentuch verändert, auch fallen die Haare anders, aber sonst ist es derselbe dürftige und unrealistische Akt geblieben. Sonderlich gleichen sich die Händchen, dazu die Behandlung der Falten; das Fehlen eines Knotens im Lendentuch, das Herumflattern um den Kreuzesstamm, all dies ist sich so verwandt, als das bei einer bedingt freien Kopie der Fall sein kann. Am Kreuze findet sich eine geringe aber verräterische Abänderung in der Aufschrift der Schandtafel. Sie ist nämlich nicht wie bei E. S. und in den zwei Kruzifixusstichen des Meisters vom Amsterdamer Kabinett: I. N. R. I. gegeben, sondern dreizeilig. Zwar verdeckt der große Nimbus den Hauptteil der Zeichen, doch sieht man, es sollte »der titel des kreutz in drey sprach« gegeben werden, wobei Lang die ihm unbekannten Zeichen des Griechischen und Lateinischen aus seiner Phantasie schöpfte. Als Argument hätte diese dreizeilige Aufschrift wenig Wert, kehrte sie nicht gleich falsch und gleich seltsam auf dem Kruzifixus von Darmstadt wieder. In zwei Fällen also bringt Lang von den in den Stichen gebrachten gänzlich abweichende Inschriften. Übrigens zeigt das Darmstädter Bild, daß Lang den Kruzifixus des E. S. wirklich kannte, ja daß er ihn noch besaß, denn hier ahmt er, allerdings sehr frei, die starke Schreitbewegung des Johannes nach. Der Kruzifixus selbst ist diesmal aus dem Stich des Meisters vom Amsterdamer Kabinett Ls. 15 entlehnt oder aus Schongauers B. 25. Daß er nicht selbst erfunden wurde, errät man aus seiner völlig von der des Johannes und der Maria abweichenden Größe. Christus ist um fast eine Kopflänge zu klein, obwohl er weiter im Vorgrunde steht, als die zwei anderen Hauptgestalten. Seine Hände und Füße müßten weit größer sein. Wo steht eigentlich der Johannes, wo schweben diese Engel? Schweben sie weit in der Ferne oder zwischen dem Kreuze und den Klagenden? Es läßt sich nicht sagen, Lang war die Sache selbst nicht klar. Er dachte sich nur: »Dieser leere Raum muß fort, ich male dahinein Engel, wie sie ja auch E. S. hat«. Er tat es ohne einheit-

liche Raumanschauung nach Vorbildern beim Meister des Amsterdamer Kabinetts.

Gehen wir kurz an die späteren Gemälde. In Sigmaringen der Auferstandene, ein steifbeiniger Zwerg mit gewaltigem Haupt und verwelktem Gesicht, mißt — $5^1/_4$ Kopflängen, gegen die 7 aller gestochenen Christusgestalten! Überhaupt stehen wir vor einem Gnomenvolke, Männerköpfe werden von Kinderleibern getragen. In bezug auf die Beinlänge vom Knie abwärts differieren die Kriegsleute um mehr als ein Viertel von Christus. Würden sie aufstehen, sie reichten ihm wenig über die Brustwarzen, der vorderste ihm bis an die Nasenspitze [25]). Der kleine Finger des sitzenden Wächters im Eisenhut mißt genau die halbe Länge vom kleinen Finger Christi. Der Pupillenabstand des Christuskopfes weist, sogar trotz einer leichten Seitwärtswendung, fast die doppelte Breite der schmalsten Beinstelle auf (!), das heißt, um mehr als die Hälfte zuviel. Je nachdem man das eine oder andere Maß als richtig annimmt, stehen entweder die Augensterne dieses Christus 15 cm weit auseinander (gegen 7 beim Normalmenschen!) oder seine Beine sind über dem Knöchel noch nicht einmal 4 cm dick! Die Nase übertrifft an Länge die Breite eines Handrückens usw. Hier äußert sich exakt, beweisbar, ein höchst mangelhaftes Verständnis für Proportion und organischen Aufbau. Dieses aber kennzeichnet Lang, das gerade Gegenteil davon den Meister des Amsterdamer Kabinetts. Auch der Faltenwurf, sonderlich des Mantels Christi, spielt den Verräter. Starr, eckig und ohne Fluß stoßen Knickungen und Brüche gegeneinander. Zu Beginn suchte ich zu betonen, daß der Stecher vermittelst von Linien einen Effekt nur übersetzt. Der Maler hier hingegen will durch die kurzen, geraden und einförmigen Parallelstriche rein äußerlich die schweren Härten seines flachen und geistlosen Gefaltes aufbessern oder verdecken. In der Sigmaringer Auferstehung vermisse ich jede einheitliche Tiefenwirkung, Qualitäten, die den Begriff des wirklich Malerischen hervorrufen. Objektiv betrachtet, erklärt sie sich selbst für ein mühsam mit großem Fleiß zusammengestoppeltes Werk, nicht für die leichte Äußerung einer genialen Natur. Übrigens sei noch erwähnt, daß die ungewöhnliche Stellung des schlafenden Wächters, der stehend sein Gesicht in den verschränkten Armen vergräbt, in Langs Hausbuchzeichnungen mehrfach ähnlich vorkommt, siehe etwa auf Venus den Knaben am Tisch, in der Badszene den Mann auf dem Balkone, sowie den Jüngling darunter. In den Stichen und den drei Planeten fehlt selbst der entfernteste Anklang an solcherlei Bewegung.

---

[25]) Ähnlich falsch ist das Verhältnis zwischen Johann von Soest und Herzog Philipp dem Aufrichtigen in der Heidelberger Zeichnung von 1480. Vgl. besonders auch Langs vier Planeten.

Die Oldenburger Anna selbdritt beruht, wie schon Lehrs bemerkte, im Gleichsinne auf der heiligen Familie Ls. 29. Während jedoch der Stich ganz absichtlich jede Spiegelsymmetrie vermied, stellt sie das Gemälde in geradezu stupider Gewissenhaftigkeit her. Bis herab auf die zwei Quasten am Sitzkissen (statt einer) gleichen sich beide Bildhälften. Sehr hübsch spricht ein Vergleich der Nimbenanordnung. Im Stich gruppieren sie sich ohne äußere Regel, dafür im feinsten Bezug, den ein sensibilisierter Gleichgewichtssinn ausfindig machen konnte. Der Maler verstand diese Feinheit nicht. Von seitwärts und von oben trug er mit dem Maßstab rechts und links dieselben Spannen ab. Wir spüren, ein Prinzip trennt auch dieses Bild von den Stichen.

Auf dem Dresdner Bild, der Beweinung, übertrifft der liegende Christus die übrigen Gestalten um mehr als Kopfeslänge, er fände am Kreuze gar nicht Platz, da er länger ist, denn der Kreuzesstamm. Auch sonst stößt man auf solche Mißverhältnisse. Sie beweisen, daß alle die fraglichen Werke, frühe, wie späte, denselben Autor haben.

Von der Beweinung ab wird die Zeichnung der Gemälde immer spröder und knöcherner, ebenso das Kolorit. Man hat allgemein behauptet, das Freiburger Triptychon sei in warmen Farben gemalt, nein, im Grunde ist es gleich allen übrigen Gemälden auf einen kühlen, steingrauen Unterton gestimmt. Wohl wirkt wenigstens das Pigment anfangs dichter und satter, doch würde ein sehr empfindliches Farbenthermometer, falls es schon erfunden wäre, nur die Ablesung lau bis kühl, nicht warm oder gar heiß ergeben, wie von den Gemälden des Stechers zu erwarten wäre. Sein hochentwickeltes Unterscheidungsvermögen für Lichtschwankungen muß sich beim Malen als stark differenzierter Farbsinn geäußert haben, sein leicht entflammbares Temperament als Wärme.

Hat Lang im Hausbuche uns bisher vorgetäuscht, er sei dieser Stecher, weshalb sollte er es nicht auch in seinen Gemälden getan haben? Selbst die genaueste Prüfung aller Einzelheiten, deren ich keine Erwähnung tun konnte, wird meine Angaben bestätigen. Auch die Schnitte zum Spiegel menschlicher Behaltnis lassen keine andere Meinung zu. Dem Meister des Amsterdamer Kabinetts ist augenblicklich kein Gemälde zugeschrieben. Eines freilich kennt jedermann. Dem nunmehr abgetanen »Hausbuchmeister« hat man es allseitig abgesprochen; da ich bewiesen habe, daß dieser »Hausbuchmeister« = Henrich Lang vom Stecher zu trennen ist, hindert nichts mehr, das alte Urteil zu kassieren und im Gothaer »Liebespaar« ein echtes gemaltes Werk des Meisters von Amsterdamer Kabinett zu erblicken.

Zum Problem der Dürerschen Pferdekonstruktion.

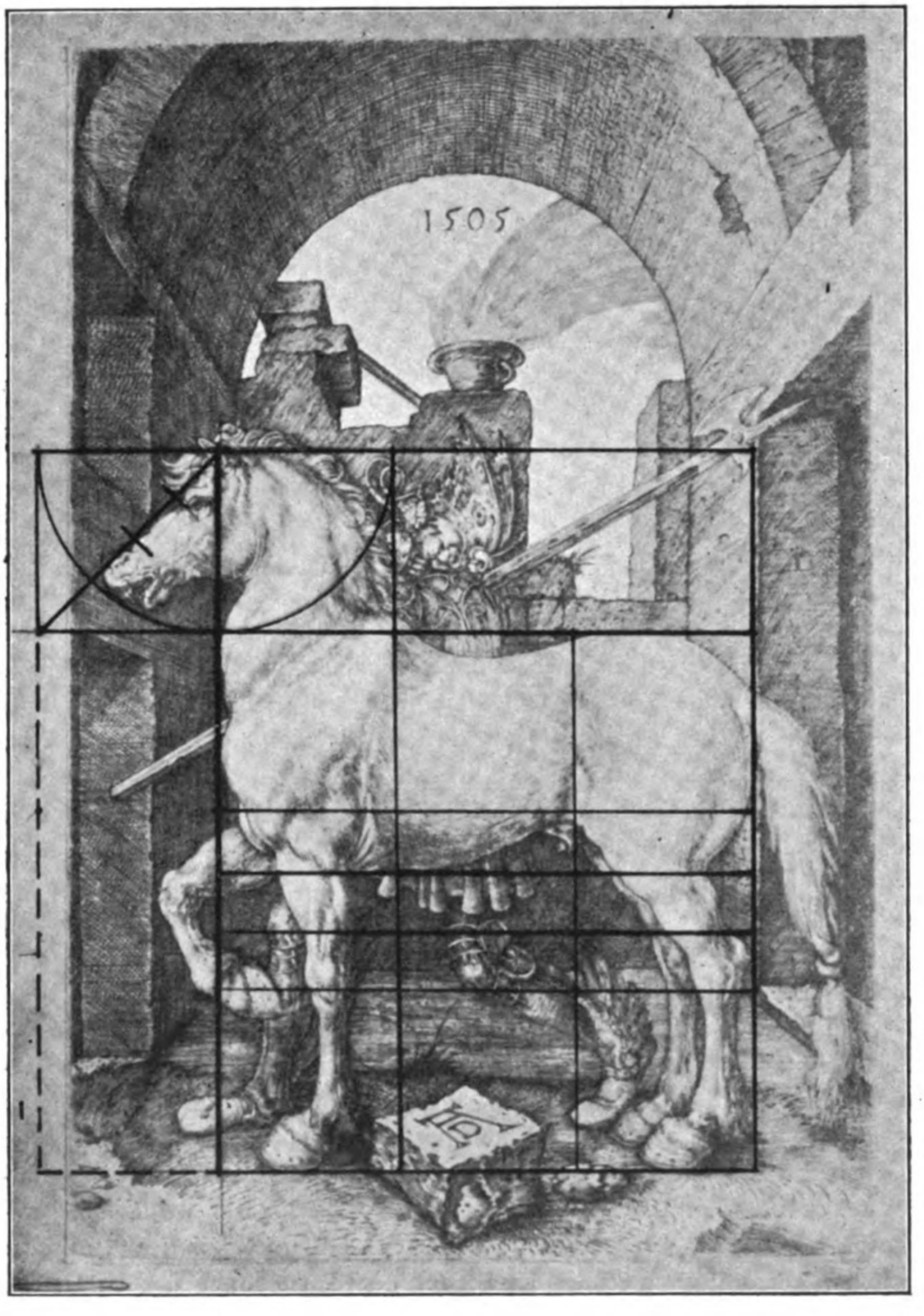
Von **Harry David.**

In seinem Buche »von menschlicher Proportion« hat Dürer sein Konstruktionssystem ausführlich erörtert, und den diesen Bestrebungen zugrunde liegenden Gedanken von der Malerei als Wissenschaft lernen wir immer mehr als ein Fundament seines gesamten Schaffens begreifen. Aus dem in London bewahrten Manuskript Dürers ergibt sich nun auch, daß er nach der Darstellung der menschlichen Proportionen noch eine Abhandlung von der »Maß des Pferd« folgen lassen wollte. Mehr als diese Überschrift ist allerdings nicht auf uns gekommen; nur die beiden in Florenz und Mailand aufbewahrten, Dürer zugeschriebenen Blätter, von denen das letztere auf beiden Seiten eine Zeichnung »Ritter Tod und Teufel« trägt, geben noch einen Anhaltspunkt für seine Bestrebungen auf dem Gebiete der Pferdekonstruktion.

Von Dürers früheren Pferdebildern macht einen besonders nüchternen und »gemessenen« Eindruck das sogenannte »kleine Pferd« von 1505. Das liegt in erster Linie an der akademisch korrekten Profilstellung des Pferdes, und diese hat bereits öfters den Gedanken an eine Konstruktion nahegelegt.

Indem ich nun von den Grundsätzen Dürers bei der Proportionierung seiner menschlichen Körper ausging, ergab sich das von ihm angewandte Konstruktionssystem.

Bei der Messung der menschlichen Figur nimmt er die Kopflänge (abgekürzt: Kpfl.) als Maßeinheit, und denselben Grundsatz verfolgt er bei der Konstruktion seiner Pferde. Der Kopf ist maßgebend für das Größenverhältnis des Körpers. Die Höhe des »kleinen Pferdes« beträgt nun 4, seine Breite 3 und die Höhe des Rumpfes $1^1/_3$ Kpfl. Dürer konstruiert also ein Rechteck, dessen Höhe 4 und dessen Breite 3 Einheiten beträgt. Dann aber zieht er durch den dritten Teilpunkt der Höhe, von unten ab gerechnet eine Parallele zur Grundlinie und erhält so ein Quadrat, dessen rechte und linke Seite die Länge des Pferdekörpers begrenzen, während die obere und untere Widerrist und Kruppe bzw. die äußerste Spitze der Hufe berühren. Teilt man nun das Quadrat horizontal in zwei Rechtecke, deren oberstes $1^1/_3$ Kpfl. hoch ist, so ergibt dieses letztere einen Rahmen, welcher



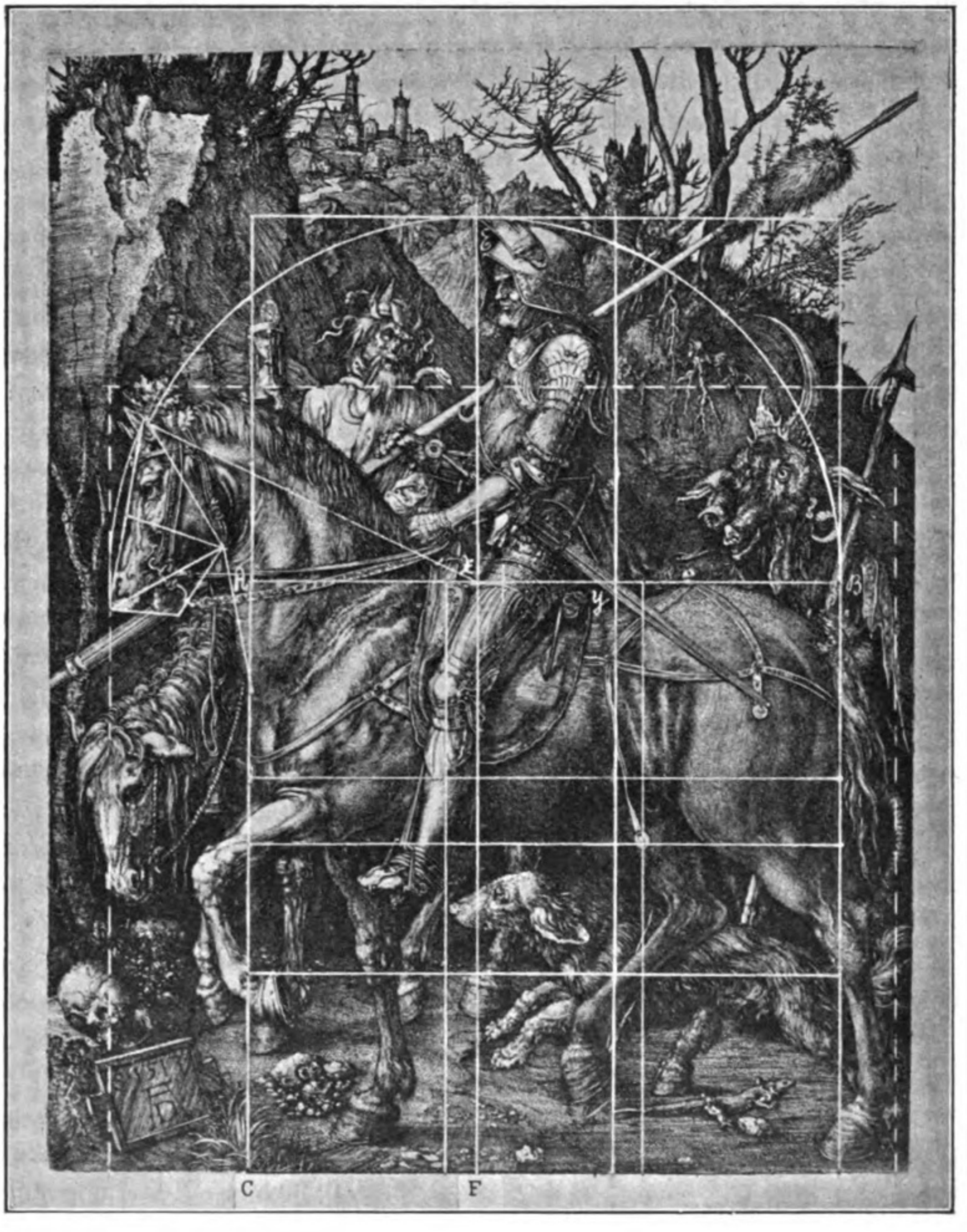
den Pferderumpf genau umgrenzt. Die linke Ecke des großen Rechteckes bezeichnet dann die Stelle des Pferdegenicks. Schlägt man um diesen Punkt mit der Kopflänge als Radius einen Kreis, so erhält man, genaue Profil-

stellung vorausgesetzt, den Drehungsbereich des Pferdekopfes. Wäre derselbe hochgenommen und horizontal zur Grundlinie geradeaus gerichtet, so würde dadurch die Breite des Rumpfes um eine Kopflänge vermehrt. Daraus ergibt sich, daß bei dieser Kopfhaltung nicht nur der Rumpf, sondern auch der Gesamtkörper wieder in ein Quadrat hineinkonstruiert werden kann. Wenn dieses in der Bewegung des Tieres auch nicht zum Ausdruck kommt, so ist hier die Kopfhaltung immerhin noch so schematisch angeordnet, daß die Stirnlinie und die oberste Linie des Quadrates genau einen halben Rechten bilden; die Kopfhaltung wird also hier durch die Diagonale des kleinen Quadrates links oben bestimmt.

Dasselbe Konstruktionssystem findet sich nun auch bei dem berühmtesten Pferde Dürers, nämlich demjenigen des Kupferstiches »Ritter Tod und Teufel«. Auch hier ein drei Kpfl. großes Quadrat, welches Brust-, Sitzbeinspitze und Kruppe berührt, ferner ein Abstand von $1^1/_3$ Kpfl. von der untersten Bauch- bis zur Rückenlinie resp. $1^2/_3$ Kpfl. bis zur Standlinie. Da dieses Pferd im Gegensatz zu der ruhigen Stellung des Pferdes von 1505 in lebhafter Bewegung dargestellt ist, tritt naturgemäß Vorder- und Hinterhand mehr auseinander, insbesondere wird der Kopf mehr nach vorn und das eine Hinterbein mehr nach hinten geschoben. Dadurch muß sich also letzteres über die eigentliche Standlinie — wie sie sich bei ruhiger Stellung des Pferdes ergeben würde — erheben. Für diese Standlinie würde ein fester Anhaltspunkt fehlen, wenn die Nachmessung nicht einwandfrei ergäbe, daß Dürer den unteren Bildrand als solche angenommen hat. Begrenzt man nun die seitliche Ausdehnung des Pferdes dadurch, daß man von der äußersten Spitze links, also der Schnauze, und dem entsprechenden äußersten Punkte des Hinterschenkels rechts Senkrechten auf die Grundlinie fällt, so wird dieselbe dadurch genau 4 Kpfl. lang. Und trägt man dieses Maß auf eine jener Senkrechten ab und zieht durch deren Endpunkt eine Parallele zur Grundlinie, so erhält man wieder ein Quadrat, welches die Gesamtausdehnung des schreitenden Tieres umschließt. Daß die oberste Quadratlinie einige Millimeter über den Kopf hinweggeht, ist zwar durch die Beugung des Halses bedingt. Aber dennoch bleibe es hier, wo wir mit mathematischer Genauigkeit und nicht mit Wahrscheinlichkeit zu rechnen haben, dahingestellt, ob auch dieses tatsächlich vorhandene Quadrat wirklich geometrisch konstruiert ist. Schlägt man nun mit der Hälfte einer der großen Quadratseiten einen Kreis um den Mittelpunkt der beiderseits verlängerten Rückenlinie, so trifft dieser Kreis genau die beiden Endpunkte des Kopfes und bezieht somit auch dessen Bewegung in die Gesamtform hinein.

Wir hätten nun im wesentlichen dieselbe Konstruktion wiedergefunden, wie bei dem acht Jahre älteren »kleinen Pferde«. Und doch kann es keinem

Zweifel unterliegen, daß der Gesamteindruck ein ganz anderer ist, daß es insbesondere im Gegensatz zu dem »zusammengesetzten« Pferde von 1505



wie aus einem Gusse erscheint. Auch dieser Widerspruch läßt sich mit Hilfe der Konstruktion erklären.

Wenn man von den Beziehungen Dürers zu Lionardo spricht, pflegt man meist dessen Freund und Mitarbeiter, dem Mathematiker Luca Pacioli,

die Vermittlerrolle zuzuschreiben. Viel wesentlicher als eine persönliche Beziehung und auch wahrscheinlicher erscheint indeß die Bekanntschaft Dürers mit einem der Hauptwerke dieses Italieners, nämlich mit dessen bekanntem Buche: »De divina proportione«, welches das geometrische Verhältnis des »goldenen Schnittes« als das ästhetische Grundelement aller Formbildung behandelt. Es sei gleich vorausgeschickt, daß Pacioli in seinem Buche von der Konstruktion des Pferdebildes nach diesem Verhältnisse nicht spricht, aber sicherlich lag es für Dürer sehr nahe, dieses so gepriesene Schönheitselement auch bei seinen Pferdekonstruktionen zu erproben. Und daß er es tatsächlich getan hat, läßt sich durch die Nachmessungen erweisen.

Teilt man die Körperlänge des Pferdes A B in X nach dem goldenen Schnitte und schlägt um X mit dem Major X B als Radius einen Kreis, so trifft derselbe genau in das Genick des Pferdes. Es verhält sich also AB : BX = ZX : AX, oder, wenn man ZX kurz Halslinie bezeichnen will, so verhält sich die Breite resp. Höhe des Pferdes zum Major wie die Halslinie zum Minor. Ein solches Verhältnis könnte immerhin nur ein zufälliges sein, wenn dasselbe sich nicht durch andere Momente als beabsichtigte Konstruktion einwandsfrei feststellen ließe. Zunächst streift der um X mit dem Major BX geschlagene Kreis, welcher das Genick des Pferdes trifft, mit derselben Präzision den äußersten Helmrand des Reiters, so daß die in dem Teilpunkte X errichtete Senkrechte EX = BX, die Höhe des Reiters also gleich dem Major des Pferderückens ist. Da nun BX = EX, zugleich aber XF = AB ist, so ist auch XE = XF : XF = XF : EF, oder Pferd plus Reiter verhält sich zur Höhe des Pferdes wie sich dies zum Reiter verhält, wobei in der üblichen Weise mit Pferd dessen Rückenhöhe, mit Reiter dessen Rumpfhöhe bezeichnet ist. Demnach ist auch das gesamte Reiterbild vertikal nach dem goldenen Schnitte geteilt, und zwar so, daß die Teilungslinie genau zwischen Pferd und Reiter hindurchläuft. Ist somit das Höhenverhältnis dieser beiden bestimmt, so ist schließlich auch das Verhältnis der Breite der Reiterfigur zum Pferderücken nach demselben System festgelegt. Zieht man nämlich durch die äußerste Rückenlinie des Reiters eine Parallele zu der Teilungslinie EX, so findet man, daß AB auch durch diese nach dem goldenen Schnitte geteilt wird, also BX = AY ist. Und da EX genau die Brustlinie des Reiters berührt, so ergibt sich, daß auch die Reiterfigur absichtlich zwischen diese Teilungslinien des Pferdekörpers eingepaßt ist, daß also ihr Durchmesser gleich ist der Differenz von Major und Minus der Pferdelänge. Sie ist demnach auch aus den Maßen des Pferdekörpers heraus konstruiert.

Damit sind die Konturen des Bildes hinlänglich festgelegt. Wer aber Dürers Buch über menschliche Proportionen kennt, weiß, daß er sich damit

nicht begnügt haben wird, und so hat er denn auch weiter alle Einzelmaße nach Bruchteilen der Kopflänge bestimmt.

Besonders sorgfältig ist die Konstruktion des Kopfes. Wenn man die Endpunkte der Kopflinie mit dem Scheitelpunkt des Kehlwinkels verbindet, so entsteht ein fast rechtwinkliges Dreieck, dessen obere Kathete 3/4 und dessen untere 2/3 Kpfl. beträgt. Die Verbindungslinie des Mittelpunktes der Hypotenuse mit der Spitze des Dreiecks ist daher fast genau einer halben Kpfl. gleich. So entsteht, da der seitliche Durchmesser der Schnauze nur ein Drittel Kopflänge mißt, jener Typus des »Schweinekopfes«, der für die italienischen Pferdedarstellungen der Zeit so charakteristisch ist. Übrigens ist derselbe bei dem kleinen Pferde von 1505 noch stärker ausgeprägt, denn dort ist die Unterkieferseite verhältnismäßig länger, während für die obere Kathete des Dreiecks schon dasselbe Maß, 3/4 Kpfl., angewandt worden ist. Im Anschluß hieran sei gleich bemerkt, daß der Kehlwinkel bei beiden Pferden von der Kopfspitze und dem durch die Herzgrube markierten Brusteinschnitt gleichen Abstand hat, also beiderseits 3/4 Kpfl. beträgt.

Nachdem somit das Prinzip der Konstruktion klargelegt ist, erübrigt sich für unsere Zwecke die weitere Nachprüfung aller Einzelmaße. Hervorgehoben sei noch, daß der untere Teil der vorderen Gliedmaßen bis zum Kniegelenk eine Kopflänge groß ist.

Es ist nun besonders interessant, daß der goldene Schnitt als die ideale Proportion des Pferdekörpers schon von bedeutenden Hippologen aufgestellt worden ist. Vermutlich zuerst von Nathusius in seinem Werke: »Die Beurteilung des Pferdes«. Seine Angaben stimmen so sehr mit den von uns gefundenen Maßen überein, daß man fast vermuten sollte, jener alte Pferdekenner habe die Maße seines Idealpferdes von Dürers »Reiter« abgeleitet. So trifft z. B. auch seine Forderung, daß die das Pferd vertikal nach dem goldenen Schnitt teilende Linie das Knie des Hinterschenkels halbieren müßte, ebenso genau zu, wie die, daß die Entfernungen von diesem Knie zur Schwanzwurzel sowie vom Brustbein zum Widerrist gleich dem Minor der Teilungslinie sein sollen.

Wie eingangs bemerkt, sind nun zum »Ritter Tod und Teufel« zwei resp. drei Zeichnungen mit einigen Konstruktionslinien erhalten, welche meist als authentisches Zeugnis für Dürers Pferdekonstruktionen angeführt werden. Dennoch beweisen dieselben höchstens, wie auch Wölfflin in seinem Dürerbuche mit Recht bemerkt, daß einmal derartige Konstruktionszeichnungen Dürers bestanden haben können. Dürer selbst sind sie nicht zuzuschreiben. Zunächst handelt es sich nicht um Studien zum Stich, sondern sie sind erst nach diesem angefertigt worden. Da man früher die Zeichnung auf der dunkeln Grundierung, also die im Gegensinn zum Stich als die Vorderseite, die im Sinne des Stichs als die Rückseite betrachtete, so hielt

man erstere für eine Vorzeichnung Dürers. In Wirklichkeit ist das Verhältnis umgekehrt. Die Gegenzeichnung ist weiter nichts als eine Durchpausung der anderen Blattseite, man beachte nur die mißverstandene Durchzeichnung der Brust; die auf der Vorderseits vorgenommene Streckung des Hinterbeines ist nur eine Veränderung der Zeichnung, welche ursprünglich ebenso wie die auf dem Stich war. Der Hund ist dann ziemlich abweichend vom Original erst auf der Rückseite hinzugefügt worden.

Das Florentiner Blatt endlich ist ganz unabhängig vom Stich direkt nach dem Mailänder Blatt kopiert worden; man vergleiche die mitübernommenen Irrtümer und Verzeichnungen, so z. B. an der Brust, an den Hufen, an den Ohren und besonders auch am Hunde (Schulter und Halsband). Außerdem weicht hier das Größenverhältnis viel mehr vom Original ab wie auf dem Mailänder Blatt. Die Annahme von der späteren Entstehung der drei Zeichnungen wird durch die Konstruktionslinien auf denselben noch bestätigt. Auch sie sind kopiert, ohne verstanden zu sein. Die vertikale Dreiteilung des Pferdekörpers ist auf dem Mailänder Blatt noch korrekt, während sie auf dem Florentiner schon nicht mehr stimmt. Bezeichnend ist es auch, daß ganz unverständigerweise als Grundlinie des Quadrats die Verbindung des rechten Vorder- und des linken Hinterhufes angedeutet worden ist, ein Umstand, der wohl bisher die Wiederauffindung des Konstruktionssystems hauptsächlich erschwert haben wird. Der längst erbrachte Nachweis, daß die handschriftlichen Notizen auf dem Florentiner Blatt nicht von Dürer herrühren, bestätigt nur unsere Vermutung von der posthumen Entstehung der Blätter zum Zwecke einer Nachmessung Dürerscher Pferdeproportionen.

Hat man einmal das Prinzip der Konstruktion erkannt, so ist es nicht schwer, dasselbe auch bei einem viel früheren Pferdebilde Dürers, nämlich dem auf dem Eustachius-Stich nachzuweisen, obgleich hier die Profilstellung nicht mehr ganz beibehalten ist. Diese Abweichung in der Stellung bezieht sich aber hauptsächlich auf die leichte Kopfdrehung; die Haltung des Rumpfes genügt, um seine Höhe und Länge feststellen zu können. So markiert der kleine Eisenschild, welchen das Pferd auf der Brust trägt, genau deren Mitte und ergibt so einen Meßpunkt für die Rumpfbreite. Fällt man nun von der so bezeichneten Brustspitze eine Senkrechte auf die äußerste Verbindungslinie der beiden seitlichen Hufe, so bilden diese beiden Linien zusammen mit den entsprechenden Parallelen durch Kruppe und Sitzbeinspitze wiederum mathematisch genau ein Quadrat, und ebenso genau läßt sich durch Verlängerung einer Quadratseite um $^1/_3$ die Gesamthöhe dieses Pferdes ermitteln.

Im großen und ganzen ist also auch hier die Konstruktion dieselbe wie vorher, wenigstens in bezug auf die Hauptmaße. Die Bauchlinie da-

gegen ist noch nicht konstruktiv festgelegt. Auch paßt die Gesamtausdehnung des Tieres nicht in die Quadratform. Der wesentlichste Unterschied besteht aber darin, daß die Kopflänge noch nicht als Maßeinheit angewandt worden ist. Das Größenverhältnis zwischen Kopf und Körper ist aber eine der wenigen Bestimmungen, welche Dürer bei den Konstruktionen seiner menschlichen Körper Vitruv entnommen hatte (1 : 8) und welches er dort seit Beginn des 16. Jahrhunderts ziemlich regelmäßig zur Anwendung bringt.

Überblicken wir nun das bisher Gefundene, so ergibt sich bei den erwähnten drei Pferden eine logische Fortentwicklung des Konstruktionsgedankens. Bei dem Eustachius-Pferd die rein schematische Anwendung einer geometrischen Form auf den Tierkörper. Beim »kleinen Pferd« wird diese Form in Zusammenhang gebracht mit der Vorschrift des Vitruv vom Größenverhältnis zwischen Kopf und Körper, und bei dem Pferd von 1513 tritt zu dem antiken Gedanken noch der moderne des Italieners Pacioli vom goldenen Schnitt. Dabei zeigt sich immer deutlicher das Bestreben Dürers, möglichst alle einzelnen Teile des Tierkörpers an »der Maß« teilnehmen zu lassen und zugleich zu der Erkenntnis des Proportionalen im Gesamtorganismus, im Bildganzen durchzudringen. Jedenfalls bietet »der Reiter« somit den seltenen Fall dar, daß die Schönheit und viel bewunderte Harmonie eines berühmten Werkes der Kunstgeschichte mit Lineal und Zirkel »nachgemessen« werden kann.

Daß die Kenntnis des Dürerschen Konstruktionssystems und seiner Entwicklung eine gute Handhabe bieten kann zur Frage der Datierung wie der Echtheit bedarf keiner weiteren Erklärung. Sie soll im Zusammenhang mit den Beziehungen zu den italienischen Pferdebildern an anderer Stelle erörtert werden. Dort werden auch die einschlägigen Konstruktions-Versuche der Nachfolger Dürers, wie Behams und Erhard Schöns zur Darstellung gelangen.

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1519).

Von **Willy Scheffler.**

II.

Margarete von Brabant

(geb. 1274, vermählt mit Heinrich VII. 1292, gest. 1311 Dez. 23).

a) Literarische Porträts.

Albertini Mussati Historia Augusta I. c. 13 (Muratori X, 339): Augusta annum jam sextum et trigesimum agens, impuberis habet aspectum, cui color albus, fusca caesaries, maxillae teretes, nasi rubra acies, os pusillum facie et ocellis ridenti simillimis. Labellum inferius, mentum, et colla velum tegit circumductum Germano ritu, amictus laxior Gallico more, statura paulo breviore mediocri. Consilii non ignara, arrogantiae expers: affabilitatis in inferiores plusquam Regiae quidam esse dixerunt, quod et mansuetudini plerique attribuere.

b) Künstlerische Porträts.

1. In dem Bilderzyklus des Codex Balduini Treverensis (s. Heinrich VII. b nr. 3). Abb. Irmer Taf. 4, 5, 7, 8, 17. A. Schultz, zu S. 458. Prutz-Oncken II S. 154. Henne am Rhyn I, S. 304.
2. In dem Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums (Hs. der K. K. Hofbibliothek, Wien Bl. 55). Abb. Neuwirth, Forschungen II, Taf. XV, 4 und S. 44.

Friedrich der Schöne

(geb. um 1286, gew. 1314 Oktober 19 zu Sachsenhausen bei Frankfurt, gekr. 1314 November 25 zu Bonn, 1325 September 5 Teilhaber der königlichen Gewalt, gest. 1330 Januar 13 auf Schloß Gutenstein im Wiener Wald, beigesetzt im Karthäuserkloster Mauerbach)[24].

---

[24]) Im Jahre 1789 wurden die Reste seiner Gebeine nach der Fürstengruft im Wiener Stephansdom übergeführt; vgl. Pettenegg, Festschrift S. 224 f.

a) Literarische Porträts.

1. Johannes Victoriensis, Liber certarum historiarum V c. 5 bei Böhmer, Fontes rer. German. I, S. 399 (übers. von W. Friedensburg, Das Buch gewisser Geschichten von Johann von Victring [Leipzig 1888], S. 216): Fridericus Austriam reversus, intonsa barba, vix cognitus a notis, immensum gaudium attulit universis.
2. Cuspinian, De Caesaribus S. 558: Vir elegans et statura procerus, cuius forma digna Principe extitit. S. 563 (vgl. die Schilderung Johanns von Victring): Reductus igitur in Austriam Fridericus, cum magno exercitu Vienniam venit, demissa barba horridus et squalore obsitus, qui pulchritudine et elegantia corporis alios omnes sue aetatis Principes superabat.

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu den Imagines Domus Austriacae, einem 1573 vollendeten Prachtwerk mit 74 in Kupfer gestochenen Bildnissen (Bibliothek der k. k. kunsthistorischen Sammlungen, Wien). Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 13 zu S. 262.
2. In dem größeren Stammbaum der Ambraser Sammlung zu Wien; Abb. E. M. Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg III, Titelbild. Denselben Typus zeigt:
3. Eine in Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Abb. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, Taf. VII zu S. 76 Fig. 30. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 386. »Die Vollansicht und der statuarische Charakter des Bildes lassen nicht zweifeln, daß seine Vorlage nach einem Skulpturwerk hergestellt worden sei.«

c) Siegel (vgl. Pettenegg, Festschrift S. 155 f.).

1. Königliches Tronsiegel: Sava Mitteilungen XI, S. 142 Fig. 9; Heffner Taf. X, 78 und S. 21 Nr. 97. Stacke I7, 648. O. Jäger II², S. 387. Kemmerich S. 44.

Elisabeth von Aragonien [25])

(Tochter des Königs Jayme II. von Aragonien, geb. um 1300, vermählt zu Basel 1315 Mai 11, gest. 1330 Juli 12).

a) Künstlerische Porträts.

1. In Öl gemalte Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol; vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 85.
2. Zeichnung zu den Imagines domus Austriacae. Abb. Ilg, Jahrbuch XI, Taf. 55 zu S. 262.

b) Siegel: Königinsiegel. Abb. Heffner Taf. IX Nr. 79.

[25]) Vgl. H. Finke, Acta Aragonensia I (Berlin und Leipzig 1908), S. 343 ff.

Ludwig der Bayer.

(geb. 1282 oder 1286, gew. 1314 Oktober 20 bei Frankfurt, gekr. 1314 November 25 zu Aachen, zu Mailand 1327 Mai 31, zu Rom 1328 Januar 17, gestorben 1347 Oktober 11, begr. in der Frauenkirche zu München [oder in der Augustinerkirche?]).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, S. 288; S. Riezler, Geschichte Bayerns II, S. 375; Grauert, Hist. Jahrbuch XXII, 686—87.

1. Albertino Mussatus, Ludovicus Bavarus (Böhmer, Fontes rer. Germ. I, 189; übers. von W. Friedensburg, Quellen zur Geschichte Ludwigs des Bayern II, S. 32): Statura fuit gracili et procera, capillo subruffo raroque, facie vividi coloris semper ridenti simili, oculis caprinis, naso peracuto ad os prono ac propinquo, maxillis equaliter carnosis, mento tereti, collo cervici et humeris congruenti, lacertis cruribus et pedibus stature congruentibus, in armis strenuus et audax ad omne discrimen, sed preceps et nimium lubricus, in adversis consilio egens, iocosus atque urbanus, in incessu citus, frequens sessionum et locorum mutator.

2. Vita Ludovici Quarti imperatoris (Böhmer, Fontes rer. Germ. I, S. 153; übers. von W. Friedensburg I, S. 109): (Ludovicus) pulcher aspectu, persona fortis et honesta, crine crispo et retorto, superciliatus, bene oculatus, naso proclivo, ore ridenti et iucundo, collo fulgenti et rotundo, brachiis et manibus bene dispositus, incessu et toto corpore robustus, moribus inclitus, animo iocundus, vir christianissimus, letus letis, severus severis . . . . .

3. Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon Henrici de Hervordia ed. Aug. Potthast S. 271: Fuit autem Lodewicus imperator corpore magnus et formosus, quem ad regnandum natura preaptasset ut in apibus, statura rectus et altus, cervice flexibilis et ut semisupinus, fronte lata et leta patulus et apertus, oculis claris et grandibus, perspicacibus et comibus allectivus, labro subteriore repando, capillis et barba prolixis niger et diffusus, colore candidus et rubicundus, toto denique corpore perpulcher et vultu gratiosus; sed parum percalvus et aliquantulum simus, pectore mediocriter elevatus, brachiis et cruribus lacertosis et muscolosis fortis, firmus, agilis et robustus, frequenter hastatus, ut Romulus alter incedens.

4. Heinrici Rebdorfensis Annales imperatorum et paparum (1294—1362), a. a. O. S. 513: Hic tempore electionis sue aetatis triginta annorum vel circa, elegans persona, prudens patiens, pacem querens, industriosus, fortunatus in bellis et in aliis factis, sed remissus in executione iustitie et tardus ad laborem.

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse (vgl. F. von Reitzenstein, Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im

Mittelalter (Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, N. F. XII, München 1901, S. 15 ff.).

1. Sandsteinrelief vom alten Kaufhaus zu Mainz (jetzt städt. Museum, Mainz), saec. XIV. »Eine gewisse Porträtähnlichkeit kann dem Werke nicht abgesprochen werden.« — Hefner-Alteneck III², Taf. 170. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 160. A. Schultz, zu S. 52. Stacke I7. S. 564. Henne am Rhyn I, S. 294. Reitzenstein S. 21 Fig. 1. Heyck II, S. 293. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 342. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, (Mittelalter) S. 383. H. Schrohe (Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertumskunde IV, Mainz 1893—1905 Taf. V) gibt die Darstellung Ludwigs und der 7 Kurfürsten am ehemaligen Kaufhause wieder. Die Annahme Stackes I7, 564, daß das Relief den Schildträger des Kaisers darstelle, ist nach Reitzenstein S. 22 unrichtig.
2. Auf dem Grabmal Peter von Aspelts (gest. 1320) im Mainzer Dom, das den Erzbischof mit den von ihm gekrönten Königen, Ludwig dem Bayer und Johann von Böhmen, dazu Heinrich VII. (den aber der Kölner krönte), darstellt; s. Heinrich VII. b 2.
3. Relief vom Marmorgrabmal des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati di Pietramale (1306—27) im Dom zu Arezzo, ein Werk der Sienesen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura (um 1330 vollendet); es stellt die Krönung Ludwigs und seiner Gemahlin Margarete in S. Ambrogio in Mailand (1327) dar [26]. Gipsabguß im bayrischen Nationalmuseum, München. — Prutz-Oncken II, 183. Prutz-Pflugk-Harttung III, 167. Jäger II², 393. Stacke I7, 649. Reitzenstein S. 23. Heyck II, 291. Westermanns Monatshefte (1902), S. 798. Kemmerich S. 43 [27]).
4. Auf dem Sandsteinrelief im Nürnberger Rathaussaal, dem das Kaisersiegel Ludwigs zugrunde gelegt ist (entstanden in den Jahren 1330—40). Gipsabguß im Bayr. Nationalmuseum, München. Reitzenstein S. 24 Fig. 5. Kemmerich S. 43. Vgl. Rée S. 32.
5. Auf dem Relief im Kreuzgang des Mainzer Domes, das die Lossprechung der Mainzer Bürgerschaft von Acht und Bann (1332) darstellt (?); bisweilen auch als Jüngstes Gericht bezeichnet. — H. Knackfuß I, 400. Stacke I7, 572.
6. Ludwig und Margarete von Holland vor Maria kniend und ihr das Modell der Kirche darreichend: Steinrelief aus Ettal, dann in der

[26]) Vgl. G. Gerola, L'incoronazione di Lodovico il Bavaro in Milano. (Estratto dal VI. annuario [1899—1900] degli studenti Trentini.)

[27]) Der Königsstuhl zu Reuse nach einer Abbildung aus der Zeit von 1624—1676 bei Stacke I7, S. 625, in heutiger Gestalt ebd. S. 626 und Heyck II, S. 278. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 387.

wahrscheinlich von Ludwig dem Strengen (1255—1294) erbauten, 1324 aber von Ludwig dem Bayern bedeutend erweiterten Lorenzkirche zu München, jetzt im Bayr. Nationalmuseum, München (K. VI 324). »Das Relief ist roh, aber es zeigt das Bestreben, zu individualisieren. Besonders der Kopf des Königs paßt gut zu den Beschreibungen, die wir von ihm haben. Das vorstehende Kinn, der breite lächelnde Mund, die oben plattgedrückte, herabhängende Nase werden oft erwähnt.« — Prutz-Oncken II, S. 177. Reitzenstein S. 22. Kemmerich S. 42.

7. Grabplatte vom Grabmal Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche [28]), unter Albrecht III. (1438—1460) durch Meister Hans den Steinmeißel in rotem Marmor gehauen. — Knackfuß I, 499. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 179. Prutz-Oncken II, 197. Reitzenstein S. 25. Heyck II, 294. Lübke-Semrau III, 493. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 389. Der Kopf Ludwigs von seinem Grabmal (nach einer Totenmaske?) bei Knackfuß I, S. 500. Stacke I⁷, 657. Jäger II², 399; das 1622 über dem Grabstein errichtete Prunkdenkmal bei Herrig, Taf. zu S. 346, Heyck II, 295, Dehio IV, 82 Nr. 3. Von der infolge dieses Überbaues nur wenig sichtbaren Grabplatte befindet sich ein Gipsabguß im Bayr. Nationalmuseum. Vgl. Bode, Gesch. der deutschen Plastik S. 191. Riezler, Allgemeine Deutsche Biographie XIX, 457.
8. Statue saec. XVI. am Römer zu Frankfurt a. M. Abbildung unbekannt.
9. Bildnis Ludwigs in seinem Gebetbuch: Cod. lat. Monacensis 6116 saec. XIV. Kgl. Bibliothek München. Abb. unbekannt.
10. In einer Miniature, die den Anfangsbuchstaben einer echten (vergl. Arndt-Tangl, Heft 3 Taf. 94) Urkunde Ludwigs für den Deutschordensmeister Theoderich von Aldenburg bildet (Nov. Dez. 1337). Original im Geh. Staatsarchiv zu Berlin, Faksimile bei Stacke I⁷, S. 651. Vgl. Reitzenstein S. 15. Mit diesem Bildnis weist eine gewisse Ähnlichkeit die
11. Initiale mit der Darstellung der Belehnung Balduins von Trier (1307—54) durch Ludwig in der Urkunde Böhmer, Reg. Ludw. Nr. 3432 auf. (Photographie im Besitze von Prof. Werminghoff.)
12. Bild Ludwigs auf der ersten Seite der ältesten Handschrift des bayrischen Rechtsbuches von 1346. Die zahlreichen Miniaturbildnisse dieser Handschrift sind nach Ludwigs Tode angefertigt (München, Kgl. Hof- und Staatsbibliothek). Prutz-Oncken II, S. 195. Prutz-Pflugk-Harttung III, 175.

---

[28]) Ob er hier wirklich begraben ist, ist nicht sicher; vgl. A. Mayer, Die Domkirche U. L. Frauen in München. 1868 (mit Abb. des Grabdenkmals). Die neueste Untersuchung von Hager, die die Grabplatte erst um 1490 entstanden sein läßt, war mir nicht mehr zugänglich.

c) Siegel; vgl. J. V. Kull, Die Münzen, Medaillen und Siegel Kaiser Ludwigs von Bayern, München 1887, S. 30 ff. E. Schaus, Zur Diplomatik Ludwig des Bayern, Diss. München 1894, S. 2 ff. F. M. Haberdizl, S. 645 ff.

1. Königl. Thronsiegel: Heffner Taf. VIII Nr. 70 und S. 19 Nr. 88. K. U. i. A. Lief. IX, 14 b, 15 a. Posse I, Taf. 50, 5. Kemmerich S. 41.
2. Kaiserliches Tronsiegel: Heffner Taf. X, Nr. 71 u. S. 19 Nr. 89. K. U. i. A. Lief. IX, 15 b, 16 a, 18, 19 a, 20—22, 24 c. Haberdizl, Anhang Taf. IV, Fig. 10; Posse I, Taf. 51, 1. Kemmerich S. 42.
3. Kaiserliche Goldbulle: Heffner, Taf. X, Nr. 73 u. S. 20 Nr. 90. Prutz-Oncken II, S. 193. Prutz-Pflugk-Harttung III, 173. Stacke I7, Taf. zu S. 651; Posse I, Taf. 50, 7. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384.
4. Hofgerichtssiegel der Kaiserzeit: K. U. i. A., Lief. IX, 19 b, 24 d; Posse I, Taf. 51, 6; Kemmerich S. 41.
5. Rücksiegel zum Hofgerichtssiegel: Posse I, Taf. 51, 7; K. U. i. A. 19 b[29]).

d) Münzen: Cappe I, S. 170 f. Nr. 777—798, 800; II, S. 128 Nr. 596; III, S. 150 f. Nr. 683—686; Kull S. 6 ff., S. 14 ff.; Prutz-Pflugk-Harttung S. 161; Herrig S. 342; Prutz-Oncken S. 189 (Goldmünze); Altbayerische Monatsschrift VIII (1908), S. 62 (Schildgulden).

Beatrix von Glogau

(erste Gemahlin Ludwigs um 1309, Tochter Herzog Heinrichs IV. von Glogau, gest. 1321 August 25).

a) Siegel: Posse I, Taf. 52, 1. Kull S. 32 Nr. 12.

Margarete von Holland

(zweite Gemahlin Ludwigs 1324 Februar 25, Tochter Graf Wilhelms III. von Holland, gest. 1356 Juni 23).

a) Literarische Porträts.

Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon Henrici de Hervordia ed. Potthast S. 271: ... unde et quandoque fortassis uxorem suam, corpore parvulam, quam amavit, super cubitum accipiens, solus inter necessarios suos familiares in palatio, corizanti et tripudianti similis, obambulat.

b) Künstlerische Porträts.

1. Siehe Ludwig b 3 und b 6.

---

29) Reitzenstein S. 26 (Abb. Taf. X zu S. 28) erwähnt ein Siegel Ludwigs von 1311, auf dem er als Johanniter dargestellt ist.

2. Auf der um 1340 entstandenen Reliefdarstellung an der östlichen Wand des großen Rathaussaales zu Nürnberg trägt, wie Rée S. 32 f. angibt, die Brabantia die Züge der Margarete von Holland[29a]).

b) Siegel.

1. Stempel: Posse I, Taf. 52, 4.
2. Stempel: Posse I, Taf. 52, 5.
3. Stempel: Heffner IX, 76; Kull S. 32 Nr. 14; Posse I, Taf. 52, 6.

Günther von Schwarzburg

(gew. 1349 Januar 30 zu Frankfurt, entsagt 1349 Mai 24, gest. 1349 Juni 14 zu Frankfurt, beigesetzt im dortigen Dom).

a) Literarische Porträts.

Matthiae Neuwenburgensis Chronica (1273—1350) (Böhmer, Font. rer. Germanic. IV, S. 267): Guntherus comes de Swarzburg Thuringie, etatis circa quadraginta quinque annorum, vir robustus, bellicosus, strenuus, prudensque in bellis . . . . .

b) Künstlerische Porträts.

1. Grabmal im Frankfurter Dom in rotem, bemaltem und vergoldetem Sandstein, etwa 1352 errichtet. Hefner-Alteneck III, 172. Herrig S. 353. Prutz-Oncken II, S. 273. Prutz-Pflugk-Harttung III, 181. Stacke I7, 663. Jäger II[2], S. 402. Essenwein II, Taf. LXXVIII 3. Heyck II, S. 300. C. Wolff, Der Kaiserdom in Frankfurt a. M., 1892, Taf. 39. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 391. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 372. Kemmerich S. 45[30]).

c) Siegel; vgl. Th. Lindner, Urkundenwesen S. 59 f.

1. Majestätssiegel: Heffner, Taf. XI Nr. 80 u. S. 21 Nr. 101: K. U. i. A. Lief. V, 1.

Karl IV.

(geb. 1316 Mai 14 zu Prag, gew. 1346 Juli 11 zu Rense, gekr. 1346 Nov. 26 zu Bonn, zum zweiten Male gekr. 1347 Juli 25 zu Aachen, König von Böhmen 1346 Aug. 26, gekr. zu Mailand 1355 Jan 6, gekr. zu Rom 1355 April 5, gest. 1378 Nov. 29 zu Prag, begr. im St. Veitsdom zu Prag).

[29a]) Das Grabdenkmal der Königin aus schwarzem Marmor in der Minoritenkirche zu Valenciennes erwähnt H. d'Outreman, Histoire de la ville et comté de Valentiennes (Douay 1639) S. 448.

[30]) Vgl. A. Schultz, Deutsches Leben S. 620.

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner II, S. 16 f.

1. Istorie di Matteo Villani lib. IV. c. 74 (Muratori, rer. Ital. SS. XIV, 288 f.): Secondo che noi comprendiano da coloro che conversavano intorno allo' imperadore, la sua persona eva di mezzana statura, ma piccolo secondo gli Alamanni, gobetto, premendo il collo e'l viso innanzi, non disordinatamente, di pelo nero, il viso larghetto, gli occhi grossi, e le gote rilevate in colmo, la barba nera, e'l capo calvo dinanzi. Vestiva panni honesti e chiusi conti novamente, sanza niuno adornamento, ma corti appresso al ginocchio. Suo costume era eziandio dando audienza di tenere verghette di salcio in mano et uno coltellino, et tagliarle a suo diletto minutamente; et oltre al lavorio delle mani, havendo gli huomini ginocchione innanzi a sporre le loro petizioni, movea gli occhi intorno a' circostanti, per modo che a coloro che gli parlavano parea che non dovesse attendere a loro udienza, e nondimeno intendea e udiva nobilmente, e con poche parole et piene di sustancia, rispondenti alle domande secondo la sua volontà, e sanza altra deliberazione di tempo o di consiglio, faceva pienamente et savie riposte. Vgl. Palacky II, 2, S. 401 f.
2. Thomas Ebendorfers Chronica regum Romanorum VI (ed. A. F. Pribram, M. J. Ö. G. III. Ergänzungsband S. 96): Hic Carolus et si parvus statura, in ampliandis tamen suis dominiis pariter et Pragensis civitatis gloria . . . desudabat [31].

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

Mit Recht weist Palacky II, 2 S. 402 Anm. darauf hin, daß sie fast alle in den wesentlichsten Zügen übereinstimmen. »Karl IV.«, so führt er aus, »ist der erste böhmische König, für dessen Gestalt ein fester historischer Typus vorhanden ist.«

1. Dreiviertellebensgroße Statue Karls IV. saec. XIV im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin; sie stammt von einem Hause des Ellenbogengäßchens zu Nürnberg (vgl. Rée S. 64). — W. Bode S. 95. Prutz-Oncken II, 269. Herrig S. 356. Prutz-Pflugk-Harttung III, 187. Berner S. 22. Heyck II, S. 298. Schiller II, 429. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 343. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 395. »Die längliche Kopfform, der spärliche Vollbart, der in zwei Spitzen ausläuft, das dichte, wollige Kopfhaar, der verschlagene Blick der tiefliegenden Augen geben ein abgerundetes, scharf ausgesprochenes Bild einer bestimmten

[31]) Über seine Tracht sagt Erzbischof Johann von Prag (Oratio funebris bei Freher, SS. rer. Bohemicarum S. 109): In vestibus, in lectisterniis, in cibis et potibus semper formam pauperum, quantum in eo erat, exprimebat; Böhmer-Huber, Einl. S. XXXIV, vgl. Brief Clemens' VI. an Karl IV. (1348 Febr. 24). Böhmer-Huber Ergänzungsheft I. Päpste nr. 205.

Persönlichkeit.«[32]) Vgl. Bode S. 94[33]); Thode, Die Malerschule von Nürnberg S. 42 nimmt an, daß Berthold, der »Meister des Imhofschen Altares«, der Künstler dieses Standbildes ist.

2. Sandsteinbüste Karls IV. in der Triforiumsgalerie des Prager St. Veitsdomes[34a]). Mádl Taf. I. Neuwirth, Prag S. 8. Stix, Taf. IX zu S. 78. Kemmerich S. 47.
3. Statue Karls IV. an der Schauseite des Altstädter Brückenturms. Vgl. Neuwirth, Prag S. 70 f.; Abb. Stix S. 99 Fig. 42. Während der Turm eine unter König Wenzel vollendete Schöpfung des Dombaumeisters Peter Parler von Gmünd in Schwaben darstellt, rührt die plastische Darstellung Karls nach Stix S. 99 von einem unbekannten Meister her. Ein energisches Streben nach Bildnistreue macht sich bei teilweiser Benutzung von Motiven der Büste im Triforium bemerkbar[34b]).
4. Kupferfigur Karls IV. in dem »Männleinlaufen« an der Frauenkirche zu Nürnberg, in der Höhe des St. Michaelschörlein angebracht; sie ist von dem Kupferschmied Sebastian Lindenast etwa 1506—09 geschaffen. Vgl. Rée S. 37, 3; Abb. der Frauenkirche Rée, S. 27; Heyck II, S. 430.
5. Statue Karls IV. im Römer zu Frankfurt am Main saec. XVI.
6. Auf dem goldenen Reliquienkreuz im Domschatz zu Prag α) Im linken Querbalken knien Karl IV. und Wenzel β) auf dem unteren Kreuzbalken übergibt Papst Urban V. die Reliquie an Karl IV. — Fr. Bock, Der Schatz von St. Veit zu Prag S. 26 Fig. 16[35]).

---

32) Nach einer Vermutung von G. Beckmann (Beilage zur »Allgem. Zeitung 1903. Nr. 181 u. 182) stellt diese Statue nicht Karl IV., sondern Sigmund dar. Die wertvollen Karlsteiner Porträts geben uns jedenfalls ein wesentlich anderes Bild des Herrschers.

33) Bode S. 94 Anm. erwähnt die Ähnlichkeit dieser Statue mit denen an der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg und der Kaiserfigur am »Schönen Brunnen« ebenda. Abbildungen sind mir unbekannt.

34a) Stix S. 80 setzt die Entstehung dieser wie der übrigen Büsten in der Triforiumsgalerie zwischen 1379 und 1393 an. Nach ihm rühren die ein Mitglied des Königshauses darstellenden Büsten von demselben unbekannten Meister her (nicht von Peter Parler von Gmünd), den er »den Meister der königlichen Familie« nennt.

34b) Vielleicht können wir in der Darstellung des Kaisers auf dem bronzenen Portalbeschlag am Rathaus zu Lübeck (um 1400) ebenfalls ein Porträt Karls IV. erblicken. Abb. A. Holm, Lübeck (Bielefeld und Leipzig 1900), S. 90. M. Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters (Düsseldorf und Leipzig 1909), Taf. 2. Vgl. Anhang I. Herr Prof. G. Beckmann, der meine Vermutung bestätigte, betonte, daß es sehr nahe lag, Karl IV. am Lübecker Rathause zu verewigen, da dieser im Jahre 1374 dort weilte und die Lübecker Ratsherren sehr ausgezeichnet hat.

35) Als zeitlich bedeutend späteres, über die Periode Dürers bereits hinausreichendes Kunstwerk mögen hier die Medaillonbildnisse Karls IV., seiner Gemahlinnen u. Wenzels an den Seitenflächen des von dem Niederländer Alexander Colins 1570—73 ausgeführten Marmorgrabmals Ferdinands I., seiner Gemahlin Anna und Maximilians II. im Prager Dome erwähnt werden.

7. Fresko in der Krypta des Baseler Münsters im mittleren Kreuzgewölbe: Darstellung der heiligen drei Könige. Nach Kehrer, Die heiligen drei Könige in der bildenden Kunst S. 62, trägt der kniende Alte die Züge Karls IV, der sich 1365 in Basel aufhielt.
8. Auf dem Votivbild des Erzbischofs Očko von Wlaschim, Gemälde aus der Schule Meister Theoderichs [36]) in Prag, Rudolphinum Saal II, Nr. 687; es stellt die Verehrung der hl. Jungfrau durch Karl IV. und den jungen Wenzel dar. Böhmer-Huber Einl. S. XXXIV: »Karl IV., sehr eingewickelt in ein kleid von goldstoff, ist von braunem Teint mit dunkelm Haar, bart und dunkeln Augen«; vgl. Stoedtner S. 108.
9. Karl IV. mit Zepter und Krone auf dem Fresko im Hansesaal des Kölner Rathauses von 1370, erwähnt bei Bergner II, S. 399 f; vgl. Stoedtner, S. 108 Nr. 13703.
10. Auf dem Fresko der heiligen 3 Könige in einem Saale zu Forchheim, der Pfalz der Bamberger Bischöfe, stellen die beiden aufrechtstehenden, mit ganzer Breitseite dem Zuschauer zugewandten Könige Karl IV. und Wenzel dar. Die aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammende Übermalung ist jetzt entfernt. Abb. Gückel, Der ehemalige Königshof und die Fürstbischöfliche Burg in Forchheim, Forchheim, F. A. Streit, o. J. [37a]).
11. Bildnis Karls IV. (?) auf einem Holzschnitt in »G. Bulle Karls IV.«, Straßburg, Pruß 1485. E. Diederichs I, S. 219.
12. Karl IV. auf einer Wandmalerei der Wenzelskapelle des St. Veitsdomes aus der Zeit Karls IV. Soupis Pamàtek I, S. 222 [37b]).
13. Wandgemälde und Tafelbilder in der Burg Karlstein [38]) aus der Zeit Karls IV.:
    α an der Südwand der Marienkirche: Karl IV. und seine Gemahlin Blanca. Neuwirth, Forschungen I, Taf. X.
    β an der Südwand der Marienkirche: Karl IV. empfängt vom Dauphin [39]) zwei in einem Kristall eingeschlossene Dornen Christi. Neuwirth, Forschungen I, Taf. XI;

---

36) Über ihn vgl. Nagler, Künstlerlexikon XII, München 1842. S. 15 ff.

37a) Herr Prof. G. Beckmann, dessen Güte ich obige Mitteilung verdanke, weist darauf hin, daß der betreffende Teil der Pfalz von Bischof Lambert von Bamberg (gest. 1398), einem der treuesten Anhänger Karls IV. und Wenzels, herrührt. An den Wänden findet sich häufig der böhmische Löwe.

37b) Nach freundl. Mitteilung von Herrn Privatdozenten Dr. Hirsch-Wien.

38) Die Ausführung des Baues begann 1348.

39) Die Annahme, daß der Jüngling, von dem Karl den Kristall empfängt, seinen Sohn Wenzel (geb. 1361) darstelle, weist Neuwirth a. a. O. S. 37 zurück, weil sie mit der von ihm vertretenen Entstehungszeit, nach der die Bilder bereits 1357 vollendet sein sollen, nicht in Einklang zu bringen ist.

γ in der Nische über dem Altar der Katharinenkapelle: Karl IV. und Anna von Schweidnitz beten vor Maria. Neuwirth, Forschungen I, Taf. XV;

δ in der Katharinenkapelle: Karl IV. und Anna von Schweidnitz. Neuwirth, Forschungen I, Taf. XVII; Abb. Karls bei Kemmerich S. 46; Neuwirth S. 46 nennt dieses Bild eine »vorzügliche Leistung der Porträtmalerei des 14. Jahrhunderts.«

14. In dem Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes zu Karlstein, der auf Veranlassung Karls IV. etwa 1356 von Nicolaus Wurmser aus Straßburg geschaffen sein soll. Nach Neuwirth, Forschungen II, S. 5 ist er zwischen 1588 und 1597 verschwunden, jedoch als Kopie in der im 16. Jahrhundert entstandenen Wiener Hs. Nr. 8330 (Nov. 432, K. K. Hofbibliothek) erhalten. Das Schlußbild Bl. 58, stellt Karl IV. dar; es zeigt das »unbestreitbare Bestreben nach Erzielung bildnistreuer Darstellung.« Neuwirth a. a. O. S. 45 schildert es treffend: »Die Stirn zeigt wenige Furchen; unter den zwei Falten zwischen den Augenbrauen wird der Rücken der vorn etwas klobigen Nase ganz leicht eingedrückt. Die Backenknochen sind wie auf allen Karlsbildern betont; die Lippen, deren unterer Raum merklich vorquillt, sind hübsch gerötet. Der gleich den Haaren braune, kurz gehaltene Vollbart neigt der Teilung in zwei Spitzen zu.«[40]) Abb. Neuwirth, a. a. O., Taf. I, 1.

15. Bl. 60 und Bl. 61 der in Nr. 14 genannten Hs. enthalten Kopien zweier noch jetzt erhaltener Darstellungen an der Südwand der Karlssteiner Marienkirche, die in allem wesentlichen genaue Übereinstimmungen mit dem Vorbilde aufweisen.

α Übergabe der Reliquie an Karl IV. durch den Dauphin. Neuwirth, Taf. XVI, 4; vgl. 13 β.

β Karl IV. und ein junger Fürst[41]) das Kreuz haltend. Neuwirth, Taf. XVI, 3; vgl. 13 α.

16. Das Titelblatt der Wiener Hs. (s. nr. 14) zeigt eine Kopie zweier Medaillons oberhalb der Tür der Karlsteiner Katharinenkapelle, die Karl IV. und Anna von Schweidnitz darstellen. Abb. Neuwirth, Forschungen II, Titelblattumrahmung; Kemmerich S. 46.

17. Karl IV. und sein Sohn, der röm. König, auf dem Wege nach St. Denis. Miniature des Grandes Chroniques de France par J. Fouquet[42]). Gazette des Beaux-Arts 49 (Paris 1907), S. 481.

---

[40]) Pelzel I, Titelbild stellt einen Stich dar, dessen Vorlage das Originalgemälde in Karlstein bildet.

[41]) In der Kopie ist an Stelle Blancas die Darstellung eines jungen Fürsten getreten.

[42]) Die bei Stacke I7, S. 677 nach der Miniatur einer Hs. in der Bibliothek des Arsenals zu Paris reproduzierte Darstellung der Begegnung Karls IV. mit dem frz. König Karl V. zu Paris 1378 ist für die ikonographische Forschung von sehr geringem Werte.

18. Vier Miniaturen des Codex Gelnhausen (Iglauer Bergrechtskodex), einem Prachtpergamentbande im Stadtarchiv zu Iglau, im Beginne des 15. Jahrhunderts entstanden; vgl. Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mährens und Schlesiens (1902), S. 72 ff. Abb. S. 74. Helmolt V, Taf. zu S. 244, 5 u. 6.
19. Karl IV. und seine Gemahlin (welche?) auf dem Throne sitzend: Miniature in der Handschrift der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel Nr. 2827 Fol. 80. Abb. Heinemann, Die Augusteischen Hs. I, Taf. zu S. 40.
20. Karl IV. in der Prachthandschrift der Goldenen Bulle (Wien, k. k. Hofbibliothek, Nr. 338, früher auf Schloß Ambras in Tirol), die unter König Wenzel von deutschen Künstlern in Prag gemalt ist [43]). Ein Verzeichnis der Miniaturen dieser Handschrift gibt J. v. Schlosser, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV, S. 256 ff. Einzelreproduktionen außer bei Schlosser a. a. O. S. 257, 258 bei H. G. Thulemarius, Copia Manuscripti Aureae Bullae Caroli quarti, quod in Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi invenitur 1697. Knackfuß I, 379. Jäger II², 405, 408. Stacke I⁷, S. 667, 669, 674. Henne am Rhyn I, S. 345. Heyck II, S. 307, 313. Jansen S. 8. Arndt-Tangl Heft I⁴, Taf. 28.
21. Karl IV. und seine Gemahlin (welche?) auf einer Zeichnung in der Chronik des Giovanni Sercambi (1347—1424; ed. Bongi. Lucca 1892 f.). B. Wiese und E. Pèrcopo, Geschichte der italienischen Literatur (Leipzig und Wien 1899), S. 182.

c) Siegel; vgl. Lindner, Das Urkundenwesen Karls IV., S. 44 ff.

1. Luxemburger Grafschaftssiegel, beschrieben von Lindner S. 45.
2. Königliches Thronsiegel; vgl. Lindner S. 48. Die Reproduktion Heffners Taf. XI, Nr. 82 (S. 22 Nr. 103) ist nach einem verfälschten Gipsabdruck der Mellyschen Sammlung angefertigt [44]). Abb. K. U. i. A., Lief. V, 2 b, 3, 7. Haberdizl, Anhang Tafel V, Fig. 12.
3. Hofgerichtssiegel, beschrieben von Lindner S. 48 u. 54. Abb. K. U. i. A., Lief. V, 9. Heffner Taf. XI Nr. 88 (S. 23 Nr. 108). Prutz-Oncken II, S. 281. Prutz-Pflugk-Harttung S. 183. Henne am Rhyn I, S. 312.
4. Kgl. Goldbulle. — Heffner Taf. XI, Nr. 85 und S. 22 Nr. 106.
5. Kaiserliches Thronsiegel. — Heffner Taf. XI, Nr. 83 und S. 22 Nr. 105.

---

43) Vgl. J. v. Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels, Jahrbuch XIV, S. 214 ff.

44) Haberdizl S. 651 f. weist im Gegensatz zu Heffner nach, daß Karl IV. nur ein kgl. Thronsiegel besessen habe. Das Heffner S. 22 Nr. 104 erwähnte Thronsiegel ist nur ein verkleinerter Abzug von dem verfälschten Gipsabdruck.

6. Kaiserliche Goldbulle. — Heffner Taf. XI Nr. 86 und S. 22 Nr. 107; K. U. i. A. Lief. V, 12, 13. J. v. Schlosser, Jahrbuch XIII, S. 48. Stacke I7, S. 668. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter), zu S. 464.
7. Siegel für die Landeshauptmannschaft Breslau, nach der Kaiserkrönung angewandt; es stellt Karl IV. als böhmischen König dar. Vgl. Lindner S. 55. K. U. i. A. Lief. V, 11.
8. Siegel für die Kanzlei der Oberpfalz; vgl. Lindner S. 56.
9. Karl IV. vor dem Schutzpatron, dem hlg. Wenzel knieend: auf dem Siegel der Universität Prag. — Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 184. Henne am Rhyn I, S. 427.
10. Privatsiegel Karls; vgl. Lindner S. 50[45]): es zeigt den Kopf des Königs, der sicher Porträt ist, ganz im Profil nach rechts gewandt... Die schlichten Haare sind mäßig lang, die Wangen mit starken Backenknochen ziemlich hager, die Nase spitz, mit Schnurrbart und geringem Kinn- und Backenbart, alles deutlich erkennbar[46]).

d) Medaillen und Münzen.

Heraeus S. 38 Taf. XXVIII, Nr. 1 d und 1 e.
Cappe I, S. 174 f. Nr. 803—807; III, Nr. 688.
Goldmünze (Dukaten), Knackfuß I, S. 379; Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 196; Prutz-Oncken S. 277; Stacke I7, S. 679; Jäger II2, S. 409.

Blanca von Valois

(Schwester Philipps VI. von Frankreich, erste Gemahlin Karls IV., 1324 vermählt, gest. 1348 August 1).

a) Künstlerische Porträts.

1. Büste in der Triforiumsgalerie des Prager Domes; Mádl, Taf. II.
2. Siehe Karl IV. b 13.

Anna von der Pfalz

(zweite Gemahlin Karls, vermählt 1349 März 4, gest. 1353 Februar 2).

a) Künstlerische Porträts.

1. Büste im Triforium des St. Veitsdomes; Mádl Taf. III.

Anna von Schweidnitz-Jauer

(dritte Gemahlin Karls, vermählt zu Ofen 1353 Mai 27, gest. 1362 Juli 11, begraben in der Schloßkirche zu St. Veit in Prag).

---

45) Photographie im Besitze von Prof. Werminghoff, nach Böhmer-Huber Nr. 869 von Dr. R. Salomon aufgenommen. Ebenso gut erhalten ist nach freundlicher Mitteilung von Dr. Salomon der Porträtkopf auf dem Siegel der Urkunden. Böhmer-Huber 847, 856 I. Ausfertigung.

46) Es zeigt besonders in der charakteristischen Ausführung der Nase eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Gemälden in Karlstein.

a) Künstlerische Porträts.

1. Sandsteinbüste in der Triforiumsgalerie; H. Luchs Taf. 29 b. Mádl Taf. IV. Stix S. 85 Fig. 35.
2. Siehe Karl IV. b 13.
3. Siehe Karl IV. b 16.
4. Das Schlußbild Bl. 59 der Wiener Hs. des Luxemburger Stammbaumes zu Karlstein stellt nach einer Vermutung Neuwirths, Forschungen II. Anna von Schweidnitz, nicht Blanca dar. »Für die Darstellung der zur Zeit der Zyklusausführung bereits gestorbenen Blanca ist wahrscheinlich das Bild der dritten Gemahlin Karls verwendet.« Neuwirth a. a. O. Taf. I, 2 und S. 45: »Die Stirne ist ziemlich hoch, schön geschwungene Brauen über den blauen Augen setzen gleichsam in feiner Linie den schmalen Rücken der geraden Nase mit zart modelliertem Flügel fort. Unter dem fein zugespitzten Munde mit seinen frischen Lippen ist ein weiches Grübchen über dem etwas spitzen Kinn eingebettet [47].«

Elisabeth von Pommern

(vierte Gemahlin Karls, vermählt April (Mai?) 1363, gest. 1393 Februar 14).

a) Künstlerische Porträts.

1. Sandsteinbüste im Triforium des Prager Domes. Mádl, Taf. V.
2. Wandmalerei der Wenzelskapelle des St. Veitsdomes, die Elisabeth betend darstellt; Soupis Památek I, Taf. XIX [48].

Wenzel

(geb. 1361 Februar 26 zu Nürnberg, gew. 1376 Juni 10 zu Frankfurt, gekr. 1376 Juli 6 zu Aachen, abgesetzt 1400 August 20 zu Oberlahnstein [49], gest. 1419 August 16 zu Prag, begr. im Prager Dom).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner II, S. 108. Eine zusammenfassende Schilderung seines Äußeren scheint zu fehlen. Die Nachrichten über seine angeblich mißgestaltete Figur, die sich bei den Historikern [50] des ausgehenden Mittelalters vielfach finden, sind teils

---

[47] Die Prachthandschrift der goldenen Bulle zu Wien enthält in mehreren Miniaturen Darstellungen der Kaiserin, deren Äußeres auf das Porträt Annas von Schweidnitz schließen läßt.

[48] Nach frdl. Mitteilung von Dr. Hirsch.

[49] Abb. der Wenzelskapelle zu Oberlahnstein bei Heyck II, S. 320.

[50] Thomas Ebendorfer, Chronica regum Romanorum ed. A. F. Pribram S. 104. Cuspinian, De Caesaribus S. 585.

in einer beabsichtigten Böswilligkeit, teils in der naiven Denkweise, die sich eine schlechte Seele nur in einem häßlichen Körper denken kann, begründet. Die künstlerischen Porträts stehen jedenfalls in entschiedenem Gegensatz zu dieser Auffassung. Palacky III, 1 S. 68 Anm. erwähnt, daß Petrarca (1304—1374) Wenzel „robustus venator" nennt [51]). Diese Bemerkung kann sich nur auf die frühste Jugend Wenzels beziehen und ist daher für uns wertlos.

b) Künstlerische Porträts.

1. Sandsteinbüste im Triforium des St. Veitsdomes zu Prag. Mádl Taf. X. Stix S. 82 Fig. 33. Kemmerich S. 47. Sie stellt Wenzel als Jüngling von etwa 15 Jahren dar.
2. Statue am Altstädter Brückenturm zu Prag; das künstlerisch wenig gelungene Werk könnte dem Alter des Gesichtes nach in den Anfang der 90er Jahre fallen. Stix S. 99 Fig. 41.
3. Siehe Karl IV. b 6.
4. Siehe Karl IV. b 8.
5. Siehe Karl IV. b 10.
6. Miniature in der Hs. des Iglauer Bergrechtes (Codex Gelnhausen). Helmolt V, Taf. zu S. 244 Nr. 7.
7. Siehe Karl IV. b 17 [52]).
8. Miniatur aus dem Orakelspiel (Fol. 83—95) der Astronomischen Handschrift der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2352). J. v. Schlosser, Jahrbuch XIV, S. 266.
9. In der Prachthandschrift der goldenen Bulle in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 338), deren Miniaturen verzeichnet sind bei Schlosser, Jahrbuch XIV, S. 256 ff. Einzelabb. bei H. G. Thulemarius a. a. O. Knackfuß I, S. 379. Jäger II², S. 408. Stacke I⁷, S. 669, 674. Henne am Rhyn I, S. 345. Heyck II, S. 307, 313; Jansen S. 8.
10. In der Wiener, früher Ambraser Handschrift der sog. „Wenzelsbibel", die unter König Wenzel von deutschen Künstlern in Prag gemalt ist. (Wien, Hofbibliothek Nr. 2759—2764). Die durch das ganze Werk verstreuten Initialen und Randverzierungen sind humoristischen Inhalts und stellen Wenzel und die Bademagd in den verschiedensten Situationen dar; vgl. Schlosser, Jahrbuch XIV, S. 270 ff. Einzelabbildungen: Essenwein II, Taf. 79, 3 und 6. Knackfuß I, 367. H. Janitschek S. 188. A. Schultz zu S. 70. Stacke I⁷, S. 680. Heyck II, S. 312.

---

[51]) Die Briefstelle ist mir unbekannt.

[52]) Das als Wenzel bezeichnete Titelbild bei Pelzel II ist nach dem Bilde an der Südwand der Karlsteiner Marienkirche gestochen. Wie oben Anm. 39 erwähnt, ist es jedoch nach der Ansicht Neuwirths wahrscheinlicher, daß der Jüngling den mit der Königin verwandten Dauphin darstelle.

Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 572. Kemmerich S. 48. [53a]).

c) Siegel; vgl. Lindner, Urkundenwesen S. 60 ff.

1. Das vor 1376 Juni 10, dem Termin der Wahl Wenzels zum römischen König angewandte Majestätssiegel beschrieben Lindner a. a. O. S. 61. Abb. Gercken, Cod. dipl. Brandenb. 3, Taf. 3 Nr. 8 [53b]).
2. Hofgerichtssiegel: Heffner Taf. XII Nr. 91 und S. 24 Nr. 114; K. U. i. A. Lief. V, 16 a.
3. Landfriedenssiegel: Heffner Taf. XII, 92; Prutz-Oncken II, S. 343; Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 340; Jäger II[2], S. 419; Stacke I7, S. 692; Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 463. Der Kupferstempel dieses Siegels befindet sich im Generallandesarchiv zu Karlsruhe; vgl. A. Schulte, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N. F. V (1890) S. 199: Der Kopf des Königs hat Vollbart und nicht den jugendlichen Ausdruck wie bei Heffner.
4. Siegel für die schlesischen Fürstentümer, beschrieben von Lindner S. 63 f. Abb. Heffner Taf. XII, Nr. 90 und S. 24 Nr. 113.

d) Münzen.

Cappe III, S. 152. Goldmünze: Herrig S. 363.

Johanna von Bayern

(Tochter Herzog Albrechts von Bayern, erste Gemahlin Wenzels, vermählt 1370 September 29, gest. 1386 Dezember 31).

a) Künstlerische Porträts.

1. Porträtbüste in der Triforiumsgalerie des St. Veitsdomes zu Prag. Abb. Mádl Taf. XI; Stix S. 83 Fig. 34.

Sophie von Bayern

(Tochter Herzog Johanns von Bayern-München, zweite Gemahlin Wenzels, vermählt 1389 Mai 2, gest. 1425 September 26).

a) Literarische Porträts.

Cuspinian S. 588: (Sophia) Forma insigni ac corpore valde eleganti, sed non admodum religiosa.

b) Künstlerische Porträts.

1. In den Randverzierungen zur Wenzelsbibel (s. o.); nach den Ausführungen Schlossers (Jahrbuch XIV, S. 295 ff.) ist die hier in den verschiedensten Variationen dargestellte Episode „Wenzel und die Bademagd"

53a) Im Roten Privilegienbuch von Regensburg (München, Reichsarchiv) sollen sich nach gütiger Mitteilung von Prof. Beckmann Porträts von Wenzel befinden; vgl. Sigmund b 9.

53b) Der Stempel des königlichen Thronsiegels ist derselbe wie der Karls IV.; vgl. Lindner S. 62.

eine Allegorie der treuen Gattenliebe zwischen dem König und seiner Gemahlin; „der Schluß ist nicht unberechtigt, daß das Bademädchen ein und dieselbe Person mit der Königin Sophie ist.“ Ob sie aber die Züge der Königin trägt, ist nicht sicher.

Ruprecht von der Pfalz

(geb. 1352 Mai 5 zu Amlen, gew. 1400 August 21 zu Rense, gekr. 1401 Januar 6 zu Köln, gest. 1410 Mai 18 auf Schloß Landskron bei Oppenheim, begraben in der Kirche zum Heiligen Geist zu Heidelberg).

a) Literarisches Porträt scheint zu fehlen; vgl. aber Lindner II, 181 (und unten c 2): „Der Pfalzgraf war von schlankem Wuchs, mit feinem Gesicht, dem starkes, buschiges Haupthaar, Schnurr- und Kinnbart einen stattlichen Ausdruck gaben.“

b) Künstlerische Porträts[54].

1. Grabplatte (Hochrelief aus grauem Sandstein) vom Grabmal Ruprechts in der Heilig-Geistkirche zu Heidelberg. Abb. v. Hefner-Alteneck IV, Taf. 239 (vgl. S. 11 Beschreibung). Herrig S. 367. Jäger II², S. 423. Stacke I7, S. 705. Heyck II, S. 323; O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 373. W. Waldschmidt, Altheidelberg und sein Schloß S. 9. Kemmerich S. 49; vgl. R. Graf Stillfried, Altertümer und Kunstdenkmale des Hauses Hohenzollern Bd. II. Berlin 1867.) Taf. zu S. 25.
2. Ruprecht von der Pfalz und seine Gemahlin nach einem Stich von Jost Amman (1539—91) (Dresden, Kupferstichkabinett). E. Diederichs I, S. 223.

c) Siegel; vgl. Lindner S. 64.

1. Königliches Thronsiegel: Heffner S. 24 Nr. 118 und Taf. XII Nr. 93. K. U. i. A. Lief. VI, 23, 24. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384. Kemmerich S. 48.
2. Hofgerichtssiegel: Heffner S. 24 Nr. 119 und Taf. XII Nr. 94. Lindner S. 64: „In diesem wie in dem Majestätssiegel ist Porträtähnlichkeit unverkennbar“.

d) Münzen: Cappe II, S. 130 Nr. 601.

Elisabeth von der Pfalz

(Tochter Burggraf Friedrichs IV. von Nürnberg, Gemahlin König Ruprechts, vermählt 1374 Juni 15, gest. 1411 Juni 26).

a) Künstlerische Porträts.

1. Grabmal in der Heiliggeistkirche zu Heidelberg; siehe oben Ruprecht b 1.
2. Siehe Ruprecht b 2.

---

[54]) A. Primisser, Übersicht S. 18 erwähnt ein Gemälde König Ruprechts in der Ambrasersammlung (Saal IV, Nr. 113).

Sigmund

(geb. 1368 Februar 14 zu Nürnberg, gew. zum deutschen König 1410 September 20 zu Frankfurt und nochmals ebendort 1411 Juli 21, gekr. 1414 November 8 zu Aachen, ungar. König 1387 März 31, böhmischer König 1420 Juli 28, gekr. 1431 November 25 zu Mailand, gekr. 1433 Mai 31 zu Rom, gest. 1437 Dezember 9 zu Znaim, begraben im Dom zu Großwardein).

a) Literarische Porträts; vgl. Aschbach, Gesch. Kaiser Sigmunds IV, S. 398 f. Lindner II, 287.

1. Aeneas Sylvius, De viris illustribus c. XLI De Sigismundo imperatore (Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart I, S. 65): Fuit autem Sigismundus egregiae staturae, illustribus oculis, fronte spaciosa, genis ad gratiam rubescentibus, barba prolixa et copiosa, vasto animo, multivolus, inconstans tamen, sermone facetus, vini cupidus, in Venerem ardens, mille adulteriis criminosus, pronus ad iram, facilis ad veniam, nullius thesauri custos, prodigus dispensator, plura promisit quam servavit, finxit multa.
2. M. Johannis de Thurocz Chronica Hungarorum. Pars quarta c. XXIV (SS. rer. Hungar. ed. Joh. Georg Schwandtner I. S. 237): Fuit imperator Sigismundus, homo in sui vultus qualitate, et personae quantitate, satis idoneus; pulchra facie, crinibus crispis et glaucis, ac sereno intuitu, a summo rerum conditore adornatus. Hic, in favorem Hungarorum, quondam longas barbas deferentium, prolixam barbam deferebat.
3. Poggius Florentin. [55]) in der Epist. ad Nicolaum in Gudenus, Cod. dipl. Moguntin. II, S. 629: (Sigismundus) est aspectu perhumanus, ridenti similis, facie hilari atque liberali, barba subcana ac promissa. Ea inest in vultu comitas ac maiestas, ut qui illum ignorarent, ipso conspectu et oris egregia specie ceterorum regem opinarentur.
4. Eberhart Windeckes Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Sigmunds herausg. von W. Altmann S. 417 f. c. 444 (übers. von Hagen, S. 285): Item also du vor gelesen hast von keiser Sigemont, der do Ungerscher und Behemscher Konig waz, durch den und bi sinen ziten vil wonders bescheen ist, die int halp hieinne beschriben und gezeichent stont, der was also ein schoner herre und fürste, wol redende und vernünftig; und was nieman, den er „du" hieß, sunder alle „ere". und wart an manigen enden angemolet umb siner schoner Anegesicht willen; und vindest in ouch gemolt in unser lieben Frouwen

55) Ein Zeitgenosse, der Sigmunds Äußere beschreibt, bei seinem Einzuge in Rom zur Kaiserkrönung, als dieser bereits 66 Jahre alt war. Vgl. Aschbach IV. S. 399 Anm.

greten cruzgang an der heiligen drier konige stat eines und zu unser frouwen brüder im cruzgang gemolet an Konig Davides stat, do der narre für in brocht wart Simei. do vindest du sin ebenbilde gemolet zu Menz.

5. Hüpli bei Johannes von Müller, Der Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft, III. Buch, Abt. 2, Kap. 5 (Leipzig 1825), S. 449 f.: Er hatte auch in seiner edlen Koenigsgestalt einnehmende Würde. Dabey war er von einer gesunden Leibesbeschaffenheit . . . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse[56]).

1. Kaiserkrönung Sigmunds (1433 Mai 31) durch Papst Eugen IV. (1431—1447) in Rom: Relief am Bronceportal von St. Peter in Rom, im Auftrag Eugens 1447 durch Antonio Averlino gen. Filarete (1400—1469) und Simone Donatello angefertigt. P. Lacroix S. 351. Jäger II², S. 459. Stacke I7, S. 731. A. Hoff, Westermanns Monatshefte 92 (1902), S. 799.
2. Sigmund unter einer Säulenhalle thronend: eingelegte Arbeit im Fußboden des Doms zu Siena (grauer und weißer Marmor mit schwarz eingetragener Zeichnung); entworfen 1434 von Domenico di Bartolo aus Asciano; vgl. R. Hobart Cust, The pavement masters of Siena (Handbooks of the great craftmen, ed. by D. G. C. Williamson), London 1901; Recension in Beilage zur Münch. Allgem. Zeitung 1902 Nr. 26. Abb. Stacke I7, S. 733. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 443.
3. Tafelbild im Görlitzer Rathause, Brustbild Sigmunds enthaltend. Abbildung unbekannt.
4. Bildnis Sigmunds und der 7 Kurfürsten in der Ratskapelle zu Schweidnitz; wahrscheinlich zwischen 1433 und 1437 gemalt; beschrieben bei J. G. Büsching, Wöchentliche Nachrichten II (Breslau 1816) S. 378 ff.
5. Auf einem Glasfenster aus der Malteserritterkommende Lage bei Osnabrück saec. XV in.; jetzt Städt. Museum, Osnabrück (?).
6. Gemälde von Albrecht Dürer im German. Museum, Nürnberg. E. Reicke, Gesch. der Reichstadt Nürnberg S. 376. Heyck II, S. 337. O. Jäger, Deutsche Gesch. I, zu S. 400[57]).
7. Gemälde von Tintoretto (1518—1594): Sigmund belehnt den Gianfranco Gonzaga mit Mantua. A. Pinakothek, München.

---

[56]) Von bezeugten, aber jetzt verloren gegangenen Darstellungen Sigmunds seien hier erwähnt: a) gleichzeitige Statue Sigmunds auf der Burg zu Ofen; vgl. Aschbach, Gesch. Sigmunds IV, 398 Anm. 50. b) Gemälde in der ehemal. Karmeliterkirche zu Mainz; vgl. den oben angeführten Bericht Eberhard Windeckes. c) Gemälde in Rom, St. Maria Maggiore, von Masaccio (um 1401—28 tätig), das Sigmund und Martin V. darstellte. d) Gemälde zu Frankfurt a. Main; vgl. folgende Ausgabenotiz im Frankfurter Rechenbuch (Stadtarchiv) fol. 47b zum 26. April 1438: »Item 7 gulden han wir geben für diu bilde unsers herren des keisers Sigmunds, eines, als er in seiner maiestat gesessen hat, und die anderen zwei brostbilde, die im etwas glich nachgemalet sin.« (Nach frdl. Mitteilung von Hrn. Prof. Beckmann.)

8. In der Pariser Handschrift der Monarchia des Antonio de Roselli aus Arezzo (Cod. Paris. lat. 4237 saec. XV.): Vor dem auf dem Throne sitzenden Kaiser kniet der Autor mit seinem Werke. Abb. bei N. Valois, Le pape et le concile (1418—1450) I (Paris 1909) zu S. 256.
9. In dem Roten Privilegienbuch der Reichsstadt Regensburg (Nr. 363 München, Reichsarchiv) fol. 134 a, 139 a, 148 a: Porträts von Sigmund [58]).
10. Kaiser Sigmund nach einer gleichzeitigen Handschrift (Nr. 12) im Geh. Hausarchiv in München. Abb. Jansen S. 22. Kemmerich S. 51.
11. Verlobung Sigmunds als Markgraf von Brandenburg mit Maria von Ungarn (1385): Miniature aus der Breslauer Prachthandschrift des Froissart, um 1468 angefertigt. Stacke I7, S. 710. Berner Taf. zu S. 24.
12. Bilder aus der Handschrift der Chronik des Ulrich von Richental (Original in der Stadtbibliothek zu Constanz) [59]):
    α. Belehnung des Burggrafen Friedrich VI. von Nürnberg durch Sigmund zu Constanz (1417, April 18): Prutz-Oncken II, S. 388. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 368/69. Berner Taf. 2 zu S. 50. Henne am Rhyn I, S. 306. Jansen S. 19. Dieselbe Darstellung findet sich als kolorierter Holzschnitt in der ältesten Ausgabe der Chronik, gedruckt zu Augsburg von Anton Sorg 1483 (Inkunabel der Prager Universitätsbibliothek): Stacke I7, S. 724/25. Jäger II2, S. 460/61. Berner S. 51. Wesentlich verschieden davon ist das Bild der Belehnung in der Prager Handschrift der Chronik bei Stacke I7, zu S. 722. Jäger II2, zu S. 458. Eine weitere Darstellung des Belehnungsaktes enthält der im Besitz des Grafen Königsegg zu Aulendorf befindliche Kodex. Abb. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 421.
    β. Überbringung von Geschenken für empfangene Belehnung an den Kaiser. Abb. Henne am Rhyn I, S. 308.
    γ. Kaiser Sigmund in feierlichem Umzuge mit der ihm vom Papst verliehenen goldenen Rose. Prutz-Oncken II, S. 369. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 379.
    δ. Herzog Friedrich von Österreich schwört dem Kaiser einen Treueid: Prutz-Oncken II, S. 373. Jansen S. 19. Bei Diederichs I, 221 dasselbe Bild nach der Augsburger Ausgabe von 1536 (Heinrich Steyner).

---

57) In dem Gemälde »Les soldats du Christ« (Berlin, Museum) von H. van Eyck vermutet M. J. Six (Gazette des beaux arts 3. Periode. Bd. 31 S. 180. Paris 1904) den König von Ungarn, Sigmund von Luxemburg, ohne jedoch diese Annahme durch Gründe zu stützen.

58) Nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Beckmann sollen sich ebenda auch Bildnisse König Wenzels finden.

59) Die photographischen Nachbildungen der Konstanzer Hs. (Stuttgart 1869 und Leipzig 1896), ebenso der Aulendorfer Hs. (Karlsruhe 1881) waren mir nicht zugänglich.

13. In Öl gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Ferdinands von Tirol (gest. 1595); vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XV, S. 153, 4a [60]).
14. Holzschnitt in Würstisen, Baseler Chronik S. 311; dem Dürerschen Gemälde ähnlich.

c) Siegel; vgl. Lindner, Urkundenwesen S. 65 ff.

1. Siegel als ungarischer König; beschrieben Lindner S. 65 f.
2. Königl. Thronsiegel: Heffner S. 25 Nr. 124 und Taf. XIV, Nr. 98. K. U. i. A. Lief. V, 18, 22. Prutz-Oncken II, S. 396. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 365. Haberdizl, Anhang Taf. VI, Fig. 15. Kemmerich S. 50. Das Heffner S. 26 Nr. 125 erwähnte Thronsiegel ist nach Haberdizl S. 652 f. wiederum nur ein verfälschter Gipsabdruck nach dem Thronsiegel Heffner S. 25 N. 124.
3. Königliche Goldbulle: Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 440.
4. Hofgerichtssiegel, seit der zweiten Königswahl bis zur Kaiserkrönung benutzt. Heffner S. 26 Nr. 126 und Taf. XIII, 99. K. U. i. A. Lief. V, 19, 21 a.
5. Kaiserliches Thronsiegel: Heffner S. 25 Nr. 123 und Taf. XIII, 96; Prutz-Oncken II, 412. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 408. Kemmerich S. 50.
6. Kaiserliche Goldbulle: Heffner Taf. 13, 102 und S. 26, Nr. 128. K. U. i. A. VI, 25. Kemmerich S. 50.
7. Hofgerichtssiegel der Kaiserzeit: Heffner, Taf. XIV, 101 und S. 26 Nr. 127; Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 462.
8. Landfriedenssiegel: Heffner Taf. XIV, Nr. 104 und S. 26 Nr. 129. Der metallene Stempel dieses Siegels befindet sich im German. Museum, Nürnberg [61]).

d) Münzen und Medaillen.

Heraeus S. 38 und Taf. XXVIII, 1 c. — Cappe I, S. 177 Nr. 814, 817, 819—823; II, S. 131 Nr. 606—09; III, S. 158 f. Nr. 705—717, 728. Einzelabb.: Goldgulden Sigmunds (1433—37) zu Hamburg geprägt: Luschin von Ebengreuth S. 167; goldene Krönungsmünze, zu Frankfurt 1416 geprägt: Jäger II², 424. Stacke I7, S. 716; Silbermünze (Groschen): Prutz-Oncken II, S. 392. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 401. Herrig S. 378. Über die Ragusanischen Silbermünzen, die das Porträt Sigmunds zeigen, vergleiche Engel, Geschichte des Freistaates Ragusa (Wien 1867) S. 147 f.

---

[60]) A. Primisser, Übersicht S. 16, erwähnt ein Gemälde Sigmunds in der Ambraser Sammlung (Saal IV. 46).

[61]) Vgl. Anzeiger des Germ. Museums (1863), Nr. 1, S. 14.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

V.

Baurechnung von Walburgis 1463 bis Walburgis 1464.

Ebenda Nr. 11. 1 Heft von 20 Papierblättern und 1 lose einliegendem Blatt,[1]) in Größe und Einband wie IV. Auf der Vorderseite des Einbandes: (14) 64. Laurentzen paw. Auf der Rückseite: Registrum Sant Laurentzen pawe. Actum Quinta post Vdalrici Anno LXIV°.

Blatt 1 a leer.

Blatt 1 b] Item hernach volget das einnemen noch der nechsten rechnung, die do gestympt ist auf Walpurg[is] Anno domini M° CCCC° LXIII Jar von des pawes wegen sant Laürentzen korre, do pleibe ich schuldig an der resta, die ich darleget, der was in summa 270 ℔ Minus 1 dn. Die iczunt genant resta hab ich geantwürt vnd geben Lorencz Haller, desmals Kirchenmeister zu sant Laürenczen kirchen, der stehe ich ledig etc.

Item in der krewcz wochen [= 1.—7. Mai] hab ich eingenummen von Lorencz Haller 270 ℔ an Müncz. Item mer 30 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 8 dn., darauß ist würden 218 ℔ an Müncze, Also Macht es als in summa ℔ 488.

Item in der heiligen pfingstwochen [= 29. Mai bis 4. Juni] hab ich eingenummen von Lorencz Haller 70 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden vmb 7 ℔ 9 dn., darauß ist würden vnd Macht in summa an Müncz ℔ 511.

Item in sant Peters vnd Paüls wochen [= 26. Juni bis 2. Juli] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 300.

---

[123]) Siehe Anhang!

Item in sant Maria Magdalena wochen [= 17. bis 23. Juli] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Item in sant Peters kethen feyer wochen [= 31. Juli bis 6. August] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 230.

Item in sant Laürenczen wochen [= 7.—13. August] hat mir geben Lorencz Haller an Muncz, Macht in summa ℔ 300.

Item in vnsser lieben Frauen wochen gepürt [= 4. bis 10. September] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Item in sant Matheus wochen [= 18.—24. September] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die habe ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 10 dn., darauß ist würden vnd Macht in summa an Muncz ℔ 366 dn. 20.

Item in der wochen vor sant Gallen tag [= 9. bis 15. Oktober] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 10 dn., darauß ist würden vnd Macht an Müncz in summa ℔ 366 dn. 20.

Item in sant Merteins wochen [= 6.—12. November] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 300.

Summa Macht 3262 ℔ 10 dn.

Blatt 2 a] Item in sant Katherina wochen [= 20. bis 26. November] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 10 dn., daraüß ist würden an Müncz, Macht in summa ℔ 366 dn. 20.

Item in sant Thomas wochen [= 18.—24. Dezember] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Item in der wochen noch Erhardi [15.—21. Januar] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 11 dn., darauß ist würden in summa, Macht ℔ 368 dn. 10.

Item in sant Benedicten wochen (= 18.—24. März] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 11 dn., darauß ist würden an Müncz in summa, Macht ℔ 368 dn. 10.

Item in der heyligtümß wochen [= 8.—14. April] hat mir geben Lorencz Haller 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 11 dn., darauß ist wurden an Muncz in Summa, Macht ℔ 368 dn. 10.

Summa Macht 1671 ℔ 20 dn.

Sümma Sümmarum des ganczen einnemens von Lorencz Haller, kirchenmeister zu sant Laürencz, von Walpur[gis] wochen im 63. Jar piß auf Walpurg[is] wochen im 64. Jar, Macht 400 gulden an gold vnd 2000 ℔ an Müncz. Daraüß ist würden vnd Macht in summa

4934 ℔.

Blatt 2 b] Nu volget hernach das aüßgeben in demselben Jar etc.:

In der wochen Floriani vnd Gothardi [= 1.—7. Mai] außgeben züm ersten noch der rechnüng:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Mertein Vnverdorben vnd Kunradt Helmreych, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Henslein vnd Heinrich Dyner, ydem 4 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Nicolaus 4 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 10.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 9.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Ewkarius czalt 2 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 14 dn. 20.

Holcz kaüfft vnd czalt zu dem rüsten.

Item 15 rüstholczer, ydes pey 35 schuhen langk, zu füre geben in summa 3 ℔ dem Heincz Künhofer. Item von ydem zu hawelon 2 dn. dem Kuncz Klügel vnd Cristen von Kalckreut, walthaweren. Item mer 8 rustholczer, auch gefürt der Künhofer vom Herolczperg, von ydem zu lon 5 dn. Item den walthaweren von ydem 2 dn. Item mer 12 große pruckhölczer ader sparren

pey 35 [124]) schuhen langk, von ydem zu füre 9 dn. dem Heintz Getzen von der Großen Rewt. Item den walthaweren von ydem zu lon 3 dn. Item mer hat er gefurt 24 rigel pey 30 schuhen, von ydem zu lon 13 dn. Item den walthaweren, von ydem 4 dn. zu hawen, Macht als in summa ℔ 24 dn. 8.

Summa Macht 118 ℔ 25 dn.

Blatt 3 a] In sant Pangracii wochen [= 8.—14. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Mertein vnd Küncz Helmreich, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 3 taglon zu 20 dn. Item Hanns von Krewczenoch 1 taglon zu 20 dn. Item Gabriel Prattel 2 taglon zu 20 dn. Item Erhart, des Palirers Jüng, hat gearbet 3 tag, dem hab ich nichts geben. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 53 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 2 tag, yden dovon geben 24 dn., Macht als in summa ℔ 25 dn. 26.

Dem Steynfurer.

Item Fritz Reschen czalt 18 füre, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Meister Ewkarius czalt 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 2 taglon zu 20 dn. Item Hanns Weyß, Küncz Lawer, Küncz von Greding, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Hanns von Halstet 5 taglon zu 15 dn. Item Hanns Wernitz vnd Hanns von Külwach, ydem 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 2.

Vmb hulczene negel.

Item dem Ewerlen, czymmerman, czalt 250 hulczene negel, ydes zu 12 dn. Item 1 haller vmb 1 krügk den czymmerlewten, Macht ℔ 1 dn. — hll. 1.

---

[124]) Hinter 35 steht noch dn.

Vmb kalck geben.

Item 6 sumer vnd 1 halbs kalchs, czalt ydes zu 40 dn. Item 4 dn. vmb die vbermoß. Item 7 dn. zu meßgelt, Macht in summa ℔ 9 dn. 1.

Summa Macht 151 ℔ 3 dn. 1 haller.

Blatt 3 b] In der krewcz wochen [= 15.—21. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen:

Item dem palirer, Kuncz Langen, Mertein vnd Künradt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 3 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Hanns von Krewtzenoch 1 halbs taglon zu 20 dn. Item Erhart, des palirers Jüngen, 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 taglöner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt, Macht ℔ 52 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 1 tag, davon zu lon 26 dn., Macht ℔ 21 dn. 5.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Ewerlein vnd Stephan, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 1 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 6.

Dem Santfürer.

Item 10 fuder sancz, ydes czalt zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 10.

Sust außgeben.

Item 12 dn. vmb 1 korp den Steynprecheren, das sie den czewg Innen behalten. Item 21 dn. vmb 1 fuder walczenholcz, hat der Johanns kaüfft. Item 4 dn. von eyner alten segen zu feylen. Item 13 dn. für 1 eyßerne rewthawen, hat der Johanns kaüfft. Item 9 dn. fur 2 ℔ wagensmir. Item 12 dn. vmb 2 ℔ swerbs zu den scheyben. Item 22 dn. vmb. 1 puch pappirs dem palirer. Item 2 dn. vmb leym dem palirer, Macht ℔ 3 dn. 5.

Summa Macht 107 ℔ 2 dn.

Blatt 4 a] In der wochen Vrbani ader vor pfingsten [= 22.—28. Mai] aüßgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Mertein 4 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Niclas vnd Henslein, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item des balirers Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Friczen, dem Mörterknecht, 6 taglon zu 16 dn. Item Hanns Stürmer 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 62 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt, Macht ℔ 23 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Friczen Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Ewerlein vnd Stephan, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn beden 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 6.

Holcz kaüfft vnd Mörter schaff.

Item 8 rusthölczer hat gefurt Heincz Götz von der Rewt, von ydem geben 5 dn., die waren pey 35 schuben lang. Item dem walthaweren dovon geben 14 dn. zu hawen. Item mer czalt dem Ewerlein, czymmerman, ein eyches holcz pey 20 schuben, genüczt auf dem steinpruch in die hert [125]), do die scheyben Innen gett, darfur geben 28 dn. Item mer der Johannes hat kaüfft 2 große mörterschaff [126]), ydes zalt zu 20 dn. dem Herttel, Pütner in der Kottgassen [127]). Item 5 rigel pey 26 schuhen lanck, gesniten von einander, von ydem czalt 8 dn. Item 3 eychenhölczer pey 20 schuhen, gesniten auf der schütt [128]), von ydem zu lon czalt 20 dn. Item die hat man gefurt von dem newen pawe [129]) auf die schütt, zu lon von ydem 3 dn. Item ein eychen holcz genummen in der pewnt, dafur geben

125) Herd, Erde als Axenlager der Scheibe? Vgl. Schmeller-Fr., I, 1160.

126) Schäffel für den Mörtel.

127) hl. Adlergasse.

128) Eine Pegnitzinsel.

129) Der »newe paw«, ein Platz, h. Maximiliansplatz.

...[130]) vnd gefurt auf die schut zu lon 4 dn. Item von den 3 auf der schütt piß auf den Kirchof gefürt, von ydem zu lon 4 dn., Macht als in summa ℔ 8 dn. 7.

Summa Macht 126 ℔ 22 dn.

Blatt 4 b] In der heiligen pfingstwochen [= 29. Mai bis 4. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeysser, Mertein vnd Hennslein, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item des palirers Jungen 2 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Friczen, dem Mörterknecht, 3 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 5.

Item mer Künczen Langen czalt 1 gulden quatuor temporum gelt, Macht an Müncz ℔ 7 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 2 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 10 dn. 6.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12 dn. 8.

Dem Czymmerman.

Item Ewerlein czalt 3 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 2 dn. 3.

Ein Segen kaüfft vnd czalt.

Item 2 ℔ 24 dn. vmb ein grosse sege, die man müß nützen zn pritteren vnd rusthölczeren ader sust, warzu man ir bedarff auf dem pawe, vnd dem Meister Vlrich Hüffnagel, dem Stattsloßer, beczalt, Macht ℔ 2 dn. 24.

Summa Macht 66 ℔ 25 dn.

Blatt 5 a] In vnßers lieben herren leichnams tag wochen [= 5.—11. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeysser vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item des balirers Jungen 5 taglon zu

[130]) Die Zahl fehlt.

10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 9 dn. zu padgelt, Macht ℔ 49 dn. 14.

Den Steiynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 22.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Ewerlein mit einem gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn beden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Eyßen kaufft vnd czalt, auch negel.

Item der Annan Köplin czalt 1 dewhel schin fur 1 ℔ 5 dn., genüczt zu dem großen kloben, den man fert [131]) zuprach. Item 200 pünnagel, ydes zu 13 dn., genüczt zu dem dach des snecken pey dem newen sagerer [132]). Item 7 schin, yde zu 18 dn., Macht 4 ℔ 6 dn. Item mer 1 große schin, czalt fur 1 ℔ 6 dn. Item 200 pünnagel, ydes zu 14 dn. Item 200 halpnegel, ydes zu 9 dn. Item von dem Kristan Eyßenman genummen 80 ℔ stürcz [133]), yedes zu 3 dn. 1 haller, Macht 9 ℔ 10 dn. Item mer 6 schin, yde zu 24 dn., Macht 4 ℔ 24 dn. Item 1 schar zu 29 dn. Item von der Senßensmidein genümmen 12 schin vnd dewel, yde zu 21 dn. Item 1 große dewhel schin der sichell [134]) fur 1 ℔ 10 dn. Item 700 pünnegel, ydes zu 15 dn. Item 200 halpnegel, ydes zu 10 dn., Macht als in summa ℔ 37 dn. 29.

Summa Macht 132 ℔ 9 dn.

Blatt 5 b] In sant Veyts wochen [= 12.—18. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Pflewmlein 4 taglon zu 20 dn. vnd 1 halbs. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns vnd Sturmer,

---

[131]) = früher, vordem.

[132]) = Wendeltreppe der Sakristei. Vgl. hierüber die Einleitung.

[133]) Bei Tucher stürtzblech, Eisenblech zu Schlössern.

[134]) Siehe oben die Anmerkung zu IV, Blatt 9 a.

ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item 2 tagloner, ydem 1 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 45 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 22.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Ewerlein mit einem gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn beyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

In sant Johanns wochen des tewffers vnßers lieben herren [= 19.—25. Juni] [außgeben:]

Den Steynmetzen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeysser, vnd Mertein ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Fricz 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 9 dn. zu padgelt, Macht ℔ 49 dn. 14.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn beyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Summa der czweyer wochen Macht 182 ℔ 26 dn.

Blatt 6 a] In sant Peters vnd Paulswochen [= 26. Juni bis 2. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeißer vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem

4 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Friczen 4 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 13 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 12 fur, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Kalch kaüfft.

Item 10 sumer kalch czalt, ydes zu 41 dn. Item 10 dn. davon zu messen, Macht in summa ℔ 14.

In sant Kylians wochen [3.—9. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 62 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item Hanns Paternoster von Werd 6 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt. Item 12 dn. Inn geschenck, das sie den wagen lüden, wenn sie feyeren sant Vlrich vnd sant Wilwold, vnd das Macht als in summa ℔ 15 dn. 26.

Dem Steynfürer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 10 dn. vmb pesen aüf die Mauer. Item 3 dn. 1 haller vmb wagensmir. Item 8 dn. vmb smer. Item 14 dn. vmb leym. Item 2 dn. vmb parstein [135]). Item 4 dn. fur kleyne eyßerne negel zu den Mörterschaffen, die man in

[135]) Erklärt das Wortverzeichnis bei Tucher als Gips.

die reyff schlug. Item 6 dn. fur 1 sypp [136]) in die hütten. Item 1 dn. vmb 1 gleßen [137]) tygel, Macht ℔ 1 dn. 18 hll. 1.

Summa der czweyer wochen Macht 182 ℔ 14 dn. 1 haller.

Blatt 6 b] In sant Margarethen wochen [10.—16. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 56 dn. 10.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt. Item ich was pey in auf dem steinpruch, do schanckt ich in 12 dn., Macht ℔ 18 dn. 4.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, yden 5 taglon zu 20 dn. Item Inn peyden 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Pretter kaufft vnd czalt.

Item 35 pretter pey 20 schuhen lanck, ydes czalt zu 8 dn. Item mer 26 pretter, auch pey 20 schuhen langk, ydes czalt zu 9 dn, Macht ℔ 17 dn. 4.

Summa Macht 118 ℔ 22 dn.

Blatt 7 a] In sant Maria Magdalena Wochen (= 17. bis 23. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 56 dn. 10.

[136]) = Sieb, Lexer, II, 938.

[137]) = gläsern.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 22.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein vnd Hanns, seim gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

Santfurer.

Item 8 fuder sant czalt, ydes zu 4 dn. dem Peter, Macht ℔ 1 dn. 2.

Dem Sleyffer.

Item Meister Künradt Stöckel, dem Schleyffer, czalt 315 sneyden, yedes 100 zu 40 dn., die er den Czymmerlewten zwey Jar geschlyffen hat, vnd die 15 sneyden hat er darein geben, Macht ℔ 4.

Summa Macht 106 ℔ 8 dn.

Blatt 7 b] In sant Jacob wochen [= 24.—30. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 2 taglon zu 15 dn. Item 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt, Macht ℔ 54 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 14 füre, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 18 dn. 28.

Dem Seyler.

Item Meister Merteni Wernher, der Seyler, hat gemacht ein großes Seyl in die winden von seynem czewg, der do gehechelt was, das hat an der wag 392 ℔, ydes ℔

czalt zu 7 dn. 1 haller, Macht 98 ℔ an Müncz. Item 8 dn. davon zu wegen. Item 8 dn. davon hervber zu furen auf den kirchoff. Item mer 8 klewel rebseyll vnd ein hengseyll von newem czewg, wüg als 24 ℔, ydes ℔ czalt zu 7 dn. 1 haller. Item mer 51 streng. Item 4 esellseyll [138]) von altem czewg gemacht, hat an der wag 186 ℔ vnd 1 halbs. Item 3 dn. zu weggelt. Item 4 ℔ wercks, ydes gerechent zu 3 dn. Item 12 dn. zu tringkgelt Meister vnd gesellen, do sie das groß newe seyll vmbwüntten an sant Peters tag vincula zu latein genant [= 1. August]. Item 16 dn. den knechten zu tringkgelt. Item 8 dn. vmb 1 maß weins, do ich mit dem Meister rechent, Macht als in summa ℔ 125 dn. 28.

Macht Summa 216 ℔ 26 dn.

Blatt 8 a] In sant Peters kethe nfeyer wochen [= 31. Juli—6. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 52 dn. 25.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 2 gesellen ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 12 dn. Inn allen zu padgelt Macht (sant Peters tag feyeren sie nicht) [139]) ℔ 18 dn. 13.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fure, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Süst außgeben.

Item 1 ℔ wagensmir czalt fur 4 dn. 1 haller. Item 7 dn. vmb 1 halb ℔ smer. Item 3 dn. 1 haller vmb 1 püschel stroes, Macht dn. 12.

Dem Smid Vlrich Hüffnagel.

Item 1 schlüßel zu der alten schüll. Item 1 zu dem sacrament, yden fur 8 dn. Item von dem kloben das ge-

---

[138]) Rebseil und Eselseil erklärt bei Tucher als Bindfaden und Seile für die Saumesel. (Letzteres wohl kaum zutreffend.)

[139]) Das Eingeklammerte ist wieder durchstrichen.

smeyd abgeprochen vnd newe rincken vnd hocken vnd wider angeslagen zu lon 2 ℔. Item 12 alte ring aufgehawen vnd die alle enger gemacht zu lon 1 ℔ 10 dn. Item 3 czangen außgespieczt, do man die stein mit hebt, zu lon 12 dn. Item 2 ring gemacht zu dem czappffen, zu lon 24 dn. Item 2 czappffen hat er lassen machen, dafur hat er geben 4 ℔. Item 2 alte pant derstoßen, die die czymmerlewt hetten zuprochen, zu dem windenpawm 4 alte pant gepogen vnd 2 newe pant gemacht, dafur zu lon 7 ℔. Item 8 krewcz, 8 große gehalter negel, 38 klammern, als zu dem newen rad gemacht, zu lon 11 ℔. Item 28 pant, damit man die rewff hat angeslagen, zu lon 7 ℔. Item 2 große negel in die scheyben gemacht, zu lon fur yden 1 ℔. Item 1 thur angehangen mit alten pantten vnd mit eim alten schloß oben auf der abseyten, zu lon 1 ℔. Item 16 dn. zu tringkgelt den knechten, Macht ℔ 37 dn. 18.

Summa Macht 129 ℔ 16 dn.

Blatt 8 b] In sant Laurenczen wochen [= 7. bis 13. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Friczen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgslt, Macht ℔ 56 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt. Item 2 ℔ Meister vnd gesellen geschenckt zu dem kirtag sant Laurenczen [= 10. August] Macht als in summa ℔ 18 dn. 28.

Dem Steynfurer.

Item Friczen Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Dem Czymmermann.

Item dem Ewerlein czalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er die pogstall hat aufgeseczt vnd

sust auch zu sant Linhart [140]) hat gearbeit an dem thürenlein, Macht ℔ 3 dn. 13.

Vmb holcz.

Item dem Regenpogen czalt 4 spünt, yden fur 12 dn., genüczt zu dem pogstall, die hat man damit vnttersaczt, Macht ℔ 1 dn. 18.

Vmb ein czappffen in das radt.

Item 1 czappffen gemacht auf dem hamer zu Steyn, der hett an der wag 28 ℔, ydes czalt zu 3 dn. 1 haller, darvon rein zu tragen 7 dn. Item 1 ℔ 10 dn. von dem czappffen zu richten vnd 1 ringk gesweyst vnd auch 1 klammer gemacht dem Meister Vlrich Huffnagel. Item 1 dn. davon zu schleyffen, Macht ℔ 4 dn. 26.

Summa Macht 105 ℔ 11 dn.

Blatt 9 a] In sant Sebolt wochen [= 14.—20. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns vnd Sturmer, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 21.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren nit Sant Sebolt auf dem steinpruch, Macht ℔ 16 dn. 11 h. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer dem Stocker von eim fuder Steyn geben 21 dn., Macht ℔ 16 dn. 29.

Pretter käufft.

Item 56 pretter gekaufft auf dem Marckt, ydes czalt fur 8 dn. vnd ein haller; vnd die waren pey 18 schühen vnd halp Tennen vnd halb fichten vmb den Reschen von Lawff, Macht ℔ 15 dn. 26.

[140]) Eine zur Lorenzer Kirche gehörige Filialkapelle bei dem gleichnamigen Siechkobel (Krankenhaus), s. w. vor der Stadt.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein ein tag genüczt oben auf dem Windenpawm, das er die scheyben herfur porett vnd das dach pessert, im geben 20 dn., Macht dn. 20.

Kalch kaüfft.

Item 7 sumer Kalch kaufft, ydes zu 40 dn. Item 5 dn. darubergeben. Item 7 dn. zu meßgelt, Macht in summa ℔ 9 dn. 22.

Summa Macht 96 ℔ 9 dn. 1 haller.

Blatt 9 b] In sant Bartholomeus wochen [= 21. bis 27. August) auß geben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 13.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 14 hl. 1.

Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

In sant Egidien wochen [= 28. August—3. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer vnd Kuncz Langen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 4 taglon vnd 1 halbs zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir, hynnen vnd auf dem steinpruch genüczt. Item 8 dn. vmb 1 ℔ smer, auch hinnen vnd auf dem perg genüczt, Macht dn. 17.

Summa der czweyer wochen Macht 166 ℔ 21 dn. 1 haller.

Blatt 10 a] In vnßer lieben frawen wochen gepurt [= 4.—40. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item [dem] Jungen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 12.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren nit sant Kunegund in dem Steynpruch, Macht ℔ 15 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 12 fure, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

In des heiligen krewcz wochen exaltacionis [11. bis 17. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer 5 taglon zu 20 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 54 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 28 hll. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 23 dn. vmb 1 püch pappirs dem palirer. Item 22 dn. fur 1 schefflein mit pech. Item 2 dn. vmb kolen, als in die hütten, Macht ℔ 1 dn. 17.

Kalch kaüfft.

Item 5 sumer 1 firteil vnd ein halbs firteil kalch czalt, ydes zu 47 dn. Item 5 dn. 1 haller darvon zu meßen, Macht ℔ 8 dn. 17 hll. 1.

Summa der czeyer wochen Macht 177 ℔ 22 dn.

Blatt 10b] In sant Matheus wochen [= 18. bis 24. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item aber 1 tagloner 3 taglon zu 15 dn. Item dem Heinczen 4 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 57 dn. 10.

Item mer Künczen Langen 1 gulden czalt quatuor temporum gelt, Macht ℔ 7 dn. 10.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 1 gesellen 3 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 16 dn. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den esterichslaher.

Item 2 gesellen, yder 3 taglon zu 16 dn. Item Inn peyden 4 dn. zu padgelt, die haben stein geslagen zu dem esterich auf den newen sagerer, Macht ℔ 3 dn. 10.

Kalch kaüfft vnd czalt.

Item 4 sumer 3 firteil kalch, czalt ydes zu 36 dn. Item 5 dn. darvon zu messen, Macht ℔ 5 dn. 26.

Sust außgeben

Item 4 dn. 1 haller vmb 1 ℔ wagensmir. Item 8 dn. fur 1 ℔ smer, als hynnen genüczt zu den scheyben, Macht dn. 12 hll. 1.

Summa Macht 110 ℔ 17 dn. 1 haller.

Blatt 11 a] In sant Michahelis wochen [= 25. September—1. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 4 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item dem Heinczen 4 taglon zu 12 dn. Item aber 1 tagloner 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 16 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 16.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 18 dn. Item 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item aber 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn, zu padgelt, wenn sie feyeren sant Otten tag nicht in dem steinpruch, Macht ℔ 16 dn. 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Den esterich slaheren.

Item 1 gesellen czalt 3 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item 1 gesellen 2 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 7 dn. 11.

Esterich Steyn genummen auß dem Marstall.

Item 5 karren fuder esterichstein gefurt auß dem Marstall, ydes czalt zu... [141]). Item von ydem geben zu furlon 4 dn., Macht dn. 20.

Sant furer czalt.

Item 7 fuder sancz czalt dem Peter, ydes zu 4 dn., Macht dn. 28.

Reder czalt zu rodeperren.

Item 4 redlein czalt Meister Kunradt Schedelfock, dem Wagner, ydes zu 20 dn., genüczt zu rodperren, do man mit auß der hütten den abhawerawm furt, Macht ℔ 2 dn. 20.

Summa Macht 91 ℔ 2 dn.

[141]) Die Zahl fehlt.

Zur Symbolik der Paradiesesdarstellung in Miniaturen des 13. Jahrhunderts.

Von **Mela Escherich.**

Haseloff beschäftigt sich in seiner »thür.-sächsischen Malerschule des XIII. Jahrhunderts«, Straßburg 1897, auf das eingehendste mit den rätselhaften Darstellungen der Paradiesesbilder und weist schließlich darauf hin, daß auf Grund literarischer Quellen noch Aufklärungen zu erhoffen seien.

Als literarische Quellen kommen für jene Zeit ganz besonders mystische Schriften in Betracht. In Nachstehendem ist es mir allerdings nur möglich, eine Dichtung heranzuziehen, die wesentlich jünger ist als die zu betrachtenden Miniaturen; doch dürfte dies ihren Wert für den vorliegenden Zweck kaum vermindern, da die in ihr gegebenen Sprachbilder sicherlich auf übernommenen Vorstellungen beruhen. Es handelt sich um das in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene »fließende Licht der Gottheit« von Mechthild von Magdeburg [1]). Betrachten wir zunächst die Miniaturen.

I. Psalterium des Landgrafen Hermann v. Thüringen. Stuttgart, Kgl. Hofbibliothek Fol. Nr. 24. Paradiesesbild Fol. 174 b. In der Mitte der thronende Abraham (bzw. Gottvater); auf seinem Schoß der jugendliche Lazarus (bzw. Christus). Neben dem Thron je zwei Frauen. Die Zunächststehenden empfangen von Christus Äpfel, die sie den andern weitergeben. Die Äpfel sind hälftig braun und rot. Aus Abrahams Haupt wächst ein stark ornamental gebildeter Baum (Baum des Lebens), in dessen Zweigen jugendliche Köpfe erscheinen. Unter dem Baume stehen wiederum vier Personen, nach Haseloffs Annahme ein Fürstenpaar mit Gefolge. Sie halten hellviolette Blumen in den Händen. Entstehungszeit etwa zwischen 1211 und 1217.

II. Psalterium, Wolfenbüttel, Herz. Bibl. Cod. Helmstädt 568 (521) Fol. 9 a. Die obere Hälfte der Bilder ist eine Verschmelzung der Majestas

---

[1]) »Das fließende Licht der Gottheit« von Mechthild von Magdeburg. Übertragen und erläutert von Mela Escherich. Berlin. Gebr. Paetel. 1909.

Domini und der Deësis. Christus erscheint, umgeben von den Evangelistensymbolen in der Mandorla; Maria und Johannes der Täufer beten ihn an. In der untern Hälfte thront Abraham-Gottvater mit dem Lazarus-Logos auf dem Schoß. Zu seinen Seiten steht je ein Baum, in dessen Zweigen jugendliche Köpfe erscheinen. Unter den Bäumen stehen Jünglinge, die die Bäume schütteln.

III. Psalterium, Maihingen, Fürstl. Bibl. Lat. I, 2, 4° 23. Initiale des 102. Psalms. Abraham hält in einem Tuche drei kleine Gestalten, von denen zwei sich umarmen; der dritte hält eine Blume hoch. »Vor Abraham steht eine jugendliche Gestalt in gemustertem Gewande, die Hände vor der Brust zusammenlegend, offenbar im Gebet. Links ein Zweiter mit einem Kranz im Haar, ... mit der Linken eine Blume erhebend, rechts ein dritter, ... mit der Linken eine rote Blume pflückend... Im Hintergrund stehen vier große Bäume, auf jedem sitzt ein Vogel.« (Haseloff.)

Hierzu sei zunächst aus dem »fließenden Licht« Buch II, XXV herangezogen: Jesus im Gespräch mit der minnenden Seele:

... ich warte Dein im Baumgarten der Minne
Und breche Dir die Blume der süßen Einung
— — — — — — — — — —
Da neige ich Dir den höchsten Baum meiner heiligen Dreifaltigkeit.
So brichst Du denn die grünen, weißen, roten Äpfel
Meiner sanften[1]) Menschheit
Und so beschirmt Dich der Schatten meines heiligen Geistes
Vor aller irdischen Traurigkeit.

Ferner die himmlische Hochzeitsszene Buch VII, XXXVII. ». . . die reinen, minnenden Jungfrauen, die sollen fürbaß folgen dem edeln Jüngling Jesus Christus, der reinen Magd Kind, der ganz von Minne ist, wie er war mit achtzehn Jahren. So ist seine Person den Jungfrauen allerminniglichst und allerschönst. So folgen sie ihm mit wonniger Zartheit in die blühende Wiese ihres reinen Gewissens. Da bricht ihnen der Jüngling die Blumen aller Tugenden, da machen sie die edlen Kränze davon, die man zu der ewigen Hochzeit tragen soll.«

Wir haben also hier den gleichen Kreis symbolischer Bilder: die Äpfel, die Blumen, den Baum, die Jungfrauen, den jugendlichen Christus. Die Minne (bzw. das Paradies) wird mit einem Baumgarten verglichen, in dem man die Blumen der Liebe pflückt. Auf I scheinen die Blumen, die die Minnenden in den Händen tragen, Nelken zu sein. Die Nelke war im Mittelalter die Blume, die sich Liebesleute schenkten. (Ein Brauch, der in manchen

[1]) Stierling (Studien zu Mechthild von Magdeburg, Dissertation 1907) übersetzt »saftigen Menschheit«.

Gegenden im Volk noch heute besteht.) Die Liebe verleiht aber ein höheres Schauen. Diese Bedeutung wohnt den Blumen inne, wenn die Seele, IV, XII, von Gott sagt:

> Ja, ich frage ihn wohl, wann wir wollen gehn
> In die Blumen der heiligen Erkenntnis.

Das Blumenbrechen ist die Beschäftigung mit der Minne. In II, III kommt der hl. Geist zur Seele und spricht: »Ihr sollt wünschen und begießen und beten und Blumen streuen.« Darauf erwidert die Seele: »Wenn ich wünsche, so muß ich mich schämen; so ich begieße, so muß ich weinen; so ich bete, so muß ich hoffen; so ich Blumen breche, so muß ich minnen.«

Also sowohl Jesus als die minnende Seele pflückt Blumen. Die Vorstellung des Blumenbrechens finden wir noch im 15. Jahrhundert erhalten, im sog. »Paradiesgärtlein« der Tafelmalerei, wo Heilige und Engel sich damit vergnügen. Ein selteneres Motiv scheint das Brechen der Äpfel zu sein. Es steht im Zusammenhang mit den Ideen vom Lebensbaum.

Der Baum mit den jugendlichen Köpfen findet sich schon in byzantinischen Darstellungen. Er entspricht der neuplatonischen Vorstellung vom Logos als der Idee Gottes von der Menschheit. Das Motiv der Äpfel ist offenbar nordisch; eine Erinnerung an Idunas ewige Jugend verleihende Äpfel. Das Pflücken vom Baum des Lebens erscheint als Gegenstück zu der alttestamentlichen Szene, wo Eva den Apfel bricht, der den Tod in die Welt bringt. Wie dort Eva den Apfel weitergibt, so tut es auf I der in Gottvaters Schoß unter dem Baum des Lebens sitzende Logos. Die Äpfel sind braun und rot, während sie Mechthild grün, weiß, rot, die Farben der geistlichen Tugenden (s. Dante, Fegfeuer XXX), schildert. Jedoch findet sich bei Mechthild II, IV, folgende Symbolik: Eine »arme Dirne« wird in eine Kirche entrückt, wo sie eine Heiligenversammlung schaut. »Da sah sie auch sich selber an, ob sie bleiben dürfte bei ihrer Geringheit. Da hatte sie nur einen rotbraunen Mantel, der war gemacht nach dem Rot der Minne und nach dem Braun der Sinne.« Diese Bedeutung würde wohl auch für die Äpfel des Lebensbaums passen.

Die Äpfel sind also, wenn wir bei dem Bilde Mechthilds bleiben dürfen, die Menschheit Christi, die sich der minnenden Seele hingibt. Sie sind die Früchte vom Baume der hl. Dreifaltigkeit, als deren Wurzel Gottvater (I), als deren Schatten (Mechthild II, XXV) der hl. Geist erscheint. Diese Menschheit Christi dürfen wir sonach auch in den jugendlichen Köpfen erkennen, die in den Zweigen des Lebensbaumes schimmern. Die frühere Deutung als »Seelen der Gerechten« kann nicht richtig sein; denn welchen Sinn hätte die Darstellung II, wo Jünglinge die Bäume schütteln? Hier

kann es sich nur wieder um die Szene des Früchtebrechens (oder -Schüttelns) handeln.

Janitschek glaubte in den vier oberen Gestalten in I den Landgrafen Hermann und seine zweite Gemahlin Sophie nebst den ältesten Kindern Hermann und Irmengard erkennen zu dürfen, wogegen Haseloff meint, daß es sich einfach um ein Fürstenpaar mit Gefolge handle; hier könne so wenig nach Namen gesucht werden, wie bei den Seligen und Verdammten des Jüngsten Gerichts. Dagegen hält H. von den vier Frauengestalten der untern Reihe (Apfelszene) die eine der links stehenden, durch vornehme Kleidung auffallende für die verstorbene erste Gemahlin des Landgrafen. Die Porträtfrage mag hier unberührt bleiben. Was die verschiedene Kleidung betrifft, so verweise ich jedoch wiederum auf Mechthild. Die minnende Seele trägt ein Hofkleid, das ihr Christus reicht. Der Ton der höfischen Dichtkunst diktiert hier die Auffassung. Sehr ausführlich werden alle Einzelheiten »das Hemd der sanften Demütigkeit«, »das weiße Kleid der Keuschheit«, »der Mantel des hl. Rufes« geschildert. Dann wieder ist der Schmerz das Hochzeitskleid der minnenden Seele. In der oben angeführten Kirchenvision finden wir verschiedene Kategorien von Seligen. Da sind »Leute in weißen Gewändern, die hatten kein Haar; aber sie hatten einfache Kronen auf ihren Häuptern. Das waren jene, die nicht hatten gelebt nach der Ehe (dem Neuen Testament). Die Zierde des Haares — das sind die guten Werke — hatten sie nicht.« Ferner »schöne Leute, gekleidet mit vielfarbigen Kleidern, ... gezieret mit schönem Haar der Tugenden«. Ferner »schöne Leute viel, ... mit rosenfarbenen Kleidern, ... die hatten ein schönes Abzeichen der Witwen und eine Krone der freiwilligen Keuschheit.« Die Krone resp. die schöne Kleidung hat also symbolische Bedeutung, und diese könnte sonach in I für das »Fürstenpaar« resp. die Landgräfin Sophie gelten.

Einen besonderen Sinn hat auch der Blumenkranz. Mechthild erblickt in ihrer Vision vom Himmelreiche III, I die Prediger in feurigen Gewändern mit Blumenkronen im Haar. Die Blumen sind die Gottesworte, die sie auf Erden gelehrt haben. Und »einen Blumenkranz zum Lohne« soll ein redlicher aber noch ungeübter Streiter Christi (IV, XVIII) erhalten, für den Mechthild betet. Ebenso erblickt sie in V, XXII die Dominikaner mit goldnen Kränzen geschmückt. St. Dominikus trägt ein weißes Kleid der Keuschheit, ein grünes Kleid der wachsenden Gottesweisheit und ein rotes Kleid der geistigen Marter. Er schmückt einen soeben zum Himmel kommenden Bruder mit einer leuchtenden Krone.

In III sehen wir drei Menschen auf der Paradieseswiese, von denen zwei sich mit Blumen beschäftigen; der dritte, betende, trägt einen Kranz im Haar und ein reiches Gewand. Vielleicht handelt es sich hier um die

verschiedenen Grade des Minneweges; vielleicht auch um verschiedene Arten von Seligen. Das Mittelalter klassifizierte gern. Dann hätten wir vielleicht in dem Boten mit dem Blumenkranz eine Verkörperung des Predigerstandes zu erkennen. Ein Gegensatz liegt auch in dem Pflücken der Blumen und in dem Beten. Ebenso in II, wo von den fünf Jünglingen unter den Lebensbäumen nur vier mit dem Schütteln beschäftigt sind, während ein Fünfter in stiller Betrachtung versunken im Schatten des einen Baumes sitzt. Ich möchte dieses Motiv als Darstellung der vita activa und contemplativa auffassen.

Zum Schluß noch eine Notiz über die Vögel in III. Haseloff bezieht sie auf den Zustand der erlösten Seelen nach Ps. 124, 7: »Unsere Seele ist entronnen, wie ein Vogel dem Strick des Voglers, der Strick ist zerrissen, und wir sind los.« Hierzu sei als Ergänzung die schöne Stelle bei Mechthild VII, LXI erwähnt: »Daß der Vogel lang auf der Erden ist, damit verwöhnt er seine Flügel und seine Federn werden schwer. So hebt er sich auf in die Höhe und lüftet seine Federn und ziehet sich auf eine Höhe also lange, bis er die Luft ergreifet, so kommt er in Flug. Je länger er flieget, je wonniglicher er schwebet, kaum daß er noch das Erdreich berühret, um sich zu laben. Also hat ihm der Minne Flügel die irdische Lust benommen, gleicherweise sollen wir uns bereiten, so wir zu Gott sollen kommen. Wir sollen die Federn unsrer Sehnsucht immer aufwiegen zu Gott.« Diesem platonischen Bild (»Wisse, es sind der Seele die Flügel gewachsen« usw. und »die Seele war einst geflügelt; sie war ganz Flügel« Phaidros) folgt ferner II, XXIV: »Die gebundene Minne wohnet in der Seele und steiget über menschliche Sinne und nimmt dem Körper seinen Willen. Sie läßt ihre Flügel nieder und horchet nach der lautlosen Stimme und sieht in das unbegreifbare Licht und wirbt mit großer Begierde um ihres Herrn Willen.« Hierzu paßt das Bild der auf Zweigen ruhenden Vögel in III. Die Seele wird gern Vögeln, zuweilen auch Tauben, verglichen. So heißt es VII, XXV »Ich muß fliegen mit Taubenfedern«. Solche Vergleiche sind schon dem 12. Jahrhundert geläufig. In einem Regensburger Missale (München, Reichsarchiv) finden wir in einer der obigen ganz ähnlichen Paradiesesdarstellung Tauben auf Sträuchern sitzend.

Wir sehen, es handelt sich bei Mechthild um übernommene Vorstellungen. Analogien sind gewiß in der älteren mystischen Literatur vorhanden. Immerhin bleibt es von Interesse, daß die Provenienz der Dichtung wie zum Teil der Handschriften eine in weiterem Sinne lokale ist.

Literaturbericht.

Architektur.

Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte von Dr. **Richard Hartmann.** Verlag von E. Heitz u. Mündel. Straßburg.

Das Thema führt uns in die Sphäre des letzten Absterbens der unersetzlichen Kulturwelt der klassischen Antike und entrollt jenes düstere Bild der Weltgeschichte, daselbst die jedem feineren Geistes- wie Seelenleben abholden orientalischen Barbarenbanden die niedere Mission ihrer Stämme, nämlich das brutale Vernichtungswerk zahlreicher in die früheste Epoche menschlicher Bildung emporreichender Staaten zu erfüllen begannen. Durch Jahrhunderte hatte das römische Reich mit dem Aufgebote höchsten Feldherrntalentes und Heldenmutes die stets an Zahl wachsende Invasion der sogen. parthischen Fürsten wie arabischen Häuptlinge abgewehrt, bis nach seiner von dem Weltgeschicke bestimmten Zersetzung und zeitlichen Auflösung seiner zentralisierenden Macht auch dessen Widerstandsfähigkeit entwich und hiernach das östliche Reich allmählich dem Raube der Barbaren anheimfiel. Den ursprünglich selbst im ewigen Streite unter sich lebenden, an energischer Befähigung zu vereinter selbstbewußter Tat unfähigen arabischen Horden erstand in der ihre ebenso sinnliche wie grausame Natur befriedigenden Religion eines Mohammed ein bindendes Element, das zum Fanatismus des Glaubens gesteigert die im Wesen geschiedensten Völkergruppen zu einheitlichen Bunde vereinigte und zu todesmutigen Taten entflammte. Nach langandauernden Kriegszügen endete bekanntlich jene Völkerbewegung damit, daß die fraglichen orientalischen Stämme mit Vertilgung aller höheren Kultur die weiten Gebiete vom inneren Asien bis Mittelmeere, Ägypten nebst der Nordküste Afrikas überfluteten und zur Wüste umgestalteten, die sie zum größeren Teile mit mordgierigen Räuberstämmen bevölkerten.

Die Schilderung der politischen Schicksale, welche in jener Periode Palästina trafen, mit Einschluß des durch die neue Religion bedingten geistig wie künstlerisch veränderten Lebens nebst Einflechtung jener Momente, welche jene finstere Zeit mit dem Lichtstrahle menschlichen, auch jenen arabisch-türkischen Stämmen teilweise eigenen Fühlens und künstlerischen

Schaffens erhellte, hat unser Autor sich zur Aufgabe gestellt. Als Kern seines Themas wählte derselbe die Erscheinung wie Baugeschichte der von den Muslim in Syrien zumeist verehrten Kultstätte des sogen. Felsendomes in Jerusalem, dessen Entstehung wie Geschick unzertrennlich mit den staatlichen Verhältnissen des Landes verbunden sich erweist. Der bisher Omar-Moschee benannte Bau ist auf dem Felsenplateau des alten jüdischen Tempelbezirkes errichtet und verdankt seine neben Mekka und Medina hochgestellte religiöse Bedeutung einer angeblichen Vision Mohammeds, welcher im Schlafe durch ein Zauberroß nach Jerusalem getragen und zuerst an jener Stelle des einstigen jüdischen Opferaltares Allah seine Verehrung dargebracht haben soll.

Aus der überaus gründlichen Durchforschung und Sichtung der vielfach schwer verständlichen wie meist phantastisch unbestimmten südländischen Quellen geht hervor, daß das Bauterrain des Felsendomes seit der Zerstörung des Jahwetempels unbebaut blieb, so daß Hartmann mit Recht die erste Entstehung eines Betortes daselbst in die Frühperiode der Omajjadenzeit versetzt. Hiernach soll der Chalif Abdalmalik 685—705 den Grundstein zu der Sachra (dem Betorte auf dem Felsen) gelegt oder doch das bereits begonnene Werk zur wirklichen Durchführung gebracht haben.

Nach den Traditionen hatten sich die gebildeten Elemente der Araber schon frühe der hellenistischen Bildung angeschlossen und sind dementsprechend ihre ersten Versuche monumentaler Kunst mit Sicherheit auf gräkoitalische Künstler zurückzuführen. Der anfänglich wohl noch einfach ausgestattete Felsendom geht in seinem Grundplane untrüglich auf spätrömische Zentralbauten zurück und wurde füglich von einem byzantischen Meister entworfen. Im übrigen bewährt sich nach des Autors treffender Anschauung das Werk als eine islamische Bauschöpfung welche in ihren auf antiken Säulen ruhenden, ohne organische Einheit sich entwickelnden Bogen wie Deckenwerke ein noch im Werden begriffenes Kunstschaffen verrät und konstruktiv niemals auf ein Isodomwerk mit Steinkuppel und noch weniger zur Überwölbung der schiefen Seitenhallen vorgesehen sein konnte. In gleicher Weise muß die äußerlich oktogonale Gestalt des Tempels, welche ehedem nur als Übergangsform in dem spätrömischen Zentralbaue sich kundgab und schon bei der Hagia Sophia zu Konstantinopel der quadratisch abgeschlossenen Umfassungsmauer gewichen war, an ein von der zeitlichen byzantischen Kunst abweichendes Motiv erinnern, welches voraussichtlich mehrfach noch im Osten gepflegt wurde. Die Wahl der Holzkuppel war somit durch die Not bedingt wie anderseits das leichtere Material der noch unsichern arabischen Technik zu statten kam. Nicht minder charakteristisch erscheint, im Gegensatz zu der im Äußern halb verdeckten Kuppel der antiken Zentralbauten,

hier ein völlig frei entwickelter äußerer Kuppelaufsatz, welcher in seiner etwas überhöhten Gestalt als ein Merkmal der orientalischen Bauweise bis in unsere Tage sich manifestiert. Inwieweit letztere schon im Beginne durchgebildet war, bleibt unentschieden, wogegen der jetzt noch bestehende Kern des Werkes auf die besagte Omajjadenherrschaft zurückzuleiten ist. Als nämlich nach der Schlacht am großen Zab 750 das Geschlecht der Abbassiden die Herrschaft in Syrien antrat, behielt der Felsendom unverändert seine religiös geheiligte Bedeutung und blieb nach eingehender Schilderung der einheimischen Schriftsteller in der anfänglichen Form, mit noch prächtigerer Ausstattung fortbestehen. Nachdem ein Erdbeben 1016 den Einsturz der ursprünglichen (wahrscheinlich nicht überhöhten) Kuppel herbeigeführt hatte, so wurde dieselbe auf Befehl des Abû 'l-Hasan Alî im Jahre 1022 mit der jetzt noch sichtbaren doppelten Holzstruktur wieder hergestellt, gleichwie man an den weitern Teilen der Moschee mannigfache Verbesserungen ohne durchgreifenden Umbau vornahm.

Unter der Despotengewalt der türkischen Seldschucken, welche 1070 als Herren von Jerusalem auftraten, wurde den Abendländern der Zutritt zur Grabeskirche Christi verboten, welche Gewalttat zu den Heerzügen der Kreuzfahrer den drastischen Anstoß darbot. Das fränkische Kreuzheer bemächtigte sich 1099 bekanntlich der Stadt Jerusalem, bei welcher Gelegenheit der Normanne Tankret die in dem Felsendome vorhandenen Kostbarkeiten plünderte. Unter dem ersten Patriarchen Arnulf und später Gottfried gab man den Bau insofern seiner sakralen Bestimmung zurück, als derselbe als Templum domini zur christlichen Kirche innerlich hergerichtet, und 1140 von den Legaten des Papstes eingeweiht wurde. Das Gebäude, welches fürder unter dem Schutze des Ritterordens der Milites Christi stand, behielt, wie so mannigfache Augenzeugen, (unter welchem der Würzburger Priester Johann durch seine klare Darstellung sich auszeichnet), bezeugen, hierbei seine anfängliche Struktur und blieb in seiner neuen Ausstattung intakt bis zum Ende der abendländischen Macht bestehen.

Hatten die gegenseitigen Kriege der südländischen Häuptlinge den Christen ehedem ihre Erfolge und Eroberungen Palästinas gesichert, so trat bald deren sich konsolidierende Macht denselben als vernichtende Kraft entgegen. Der Chalife Nûr-ed-dîn hatte in Verbindung mit dem Fatimiden 'Adîd das muslimische Banner über Ägypten, Mesopotamien, Syrien nebst Damaskus ausgedehnt, nach deren Tode der Sultan Jûsuf ibn 'Ajjûb Salâh-ed-din, der berüchtigte Saladin, das fränkische Königreich einschloß und in der blutigen Schlacht bei Hittîn das Herz der Kreuzfahrer vernichtete. Da hierauf Jerusalem unhaltbar geworden, so wurde das Templum domini der Retter der Besatzung, indem der Kommandant Balian bei Nichtannahme der Kapitulationsbedingungen mit Zerstörung des Felsendomes und der

'Aksâ-Moschee drohte, worauf Saladin der Bevölkerung 1187 freien Abzug gewährte. Der Felsendom wurde sodann nach Entfernung aller christlichen Wahrzeichen so gut als tunlich in den alten Zustand zurückversetzt und nach solenner mit reichen dekorativen Zierraten, und Emblemen versehener Ausstattung 1189 wieder als Moschee eingeweiht.

Der zweite Kreuzzug nahm bekanntlich einen für das Christenheer unglücklichen Ausgang. Als unter den blutigen Bruderkämpfen im Hause der Ejjubiden Kaiser Friedrich II. im Jahre 1229 in Jerusalem seinen friedlichen Einzug gehalten hatte, blieb der Felsendom als Moschee fortbestehen. Nach abermaligen Mißerfolgen der Abendländer kam der Bau noch einmal um den Preis der Unterstützung des Chalifen von Damaskus gegen 'Ajjub von Ägypten 1244 in christlichen Besitz, worauf der Sultan von Ägypten in Verbindung mit dem türkischen Chowaresmier Syrien nebst Jerusalem mit Gewalt zurückeroberten und nach Niedermetzelung der Einwohnerschaft für alle Zukunft das Heiligtum seiner ursprünglichen Bestimmung als islamische Kultstätte zurückgab. Die dauernden inneren Zwistigkeiten hatten die Machtbetätigung der ägyptischen Fürsten gebrochen, hülflos gegen die Einfälle der bestialischen Mongolen mußten sie dem ersten Mamelukensultan al-Mu'izz 'Aibek 1250 die Oberherrschaft abtreten, dessen naturkräftige Scharen nach Zurückdrängung der Mongolen künftig das Banner des Islam führten. Die kommende Epoche war für Jerusalem sowie den Felsendom eine günstige, indem trotz dem steten durch Intrigen und Mordanschläge der Emire veranlaßten Thronwechsel der Landfrieden in Palästina gewahrt blieb. Selbst unter der Dynastie der Tscherkessen 1382 und dem Einfalle der Mongolen unter Timur war unser Kultheiligtum keiner Profanierung ausgesetzt. Ebenso verursachte das durch einen Blitz entzündete Dachwerk nur einen vorübergehenden Schaden, indem dasselbe unter az-Mudsetir-ed-dîn 1447 baldigst in verfeinerter Gestalt renoviert wurde.

Das allmählich in sich zerfallende syrisch-ägyptische Mamelukenreich fand in der Folge seinen Untergang durch die Tatkraft der Osmanen, welche nach Eroberung von Byzanz auf Grundlage der seldschukischen Herrschaft unter ihrem Großsultan Selim das Gebiet des ägyptischen Sultanates sich unterwarfen und so ihre Gewalt über Damaskus, Jerusalem, Gaza sowie die dem Halbmonde untertänigen Länder Afrikas ausdehnten. Der Nachfolger Selims, der in der Weltgeschichte berüchtigt bekannte Suleimân 1522—1566, dessen Heerzüge sich bis zu den Toren Wiens erstreckten, war der Baukunst in weitestem Sinne gewogen. Unter seinem Regime wurden jene Verschönerungen und Ausbesserungen des Felsendomes durchgeführt. deren harmonisch treffliche Wirkung noch jetzt ungeteilt von allen Augen-

zeugen bewundert wird. So sind die Wandbekleidungen mit Fayence-Platten zum Ersatze der defekten antiken Mosaiken, ein Teil der innern Marmorinkrustation, viele der formvollendetsten, farbenreichen Arabesken und vor allem die in schön gemusterten Gipsplatten gefaßten gemalten Fenster sein Werk, welche Dekorationen in ihrer dauerhaften technischen Bildung bis zum heutigen Tage ihre prächtige Erscheinung bewahrten.

Das von reichhaltigen Kommentaren mit Angabe der Originalquellen begleitete Werk unseres Autors, dessen kunsthistorische Darstellungen wir nur in großen Umrissen berührten, bietet in mannigfacher Richtung einen wissenschaftlich tiefen, bisher wenig bekannten Einblick in die nachrömische Geschichte der so wechselreichen Herrschaft wie der Geschicke und Kunstbetätigung Palästinas unter dem Szepter des Islam, so daß dessen Studium jedem Archäologen schätzenswerte neue Gesichtspunkte darbieten muß. Leider hat Herr Hartmann die Beigabe eines zum klaren Verständnis des Felsendomes für den Laien unerläßlichen Grundplanes wie Durchschnittes unterlassen. Nicht minder können die aus fremden Sprachen entlehnten, ohne Übersetzung in den Text eingedruckten langen Zitate doch einzig für einen sehr beschränkten Leserkreis verständlich sein, wonach die sonst so verdienstvolle Schrift schwerlich die erwünschte Verbreitung in weiteren Volkskreisen finden dürfte.

Dr. *J. Prestel*, Architekt.

Max Ermers. Die Architekturen Rafaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 64.) Straßburg 1909.

Die Architekturen in den Bildern Rafaels sind in zweierlei Beziehungen wichtig: einmal lassen sie sich für sich betrachten als in das Bild hinübergeretteter Entwurf, dem die materielle Verwirklichung nicht vergönnt gewesen. Sodann können diese idealen Bauwerke eine Unterstützung der Komposition des Bildes abgeben.

Diese doppelte Bedeutung der gemalten oder — wie für die Teppiche — vorgezeichneten Architekturen hat Max Ermers in trefflicher, ausführlicher Weise an dem gesamten hier in Betracht kommenden Werke Rafaels dargelegt. Er vertieft und bereichert dadurch beträchtlich unsere Vorstellung von dem baukünstlerischen Talent dieses größten aller Architekturdilettanten, von dem Crowe und Cavalcaselle so treffend sagen, »daß seine architektonische Bildung mehr genial als gründlich war«.

Um auf die interessantesten Resultate einzugehen, die die Ermerssche Untersuchung gezeitigt hat, sei zuerst die Attribution des Hallenbaus im Hintergrunde der Dichterkrönung des Enea

Silvio in dem Fresko Pinturicchios in der Dombibliothek zu Siena, an Rafael hervorgehoben. Der Verf. befindet sich damit in Übereinstimmung mit Schmarsow, Steinmann und auch Geymüller, der sich zwar noch keine definitive Meinung über die Zugehörigkeit dieses interessanten gemalten Hallenbaus gebildet hat. Freilich was Ermers an Details, Gesimsprofilen, Pilasterformen usw. vorbringt, hält m. E. doch nicht stand gegenüber dem noch völlig Quattrocentohaften der Gesamtanlage. Nach dem durchaus klassischen Tempel des Sposalizio-Bildes von 1504, der eine höchst energische Zusammenfassung der Baumassen und eine kraftvolle Steigerung derselben in dem Kuppelmotiv, dem alles beherrschenden zentralen Körper, aufweist, erscheint uns der ganz linear empfundene, feingliedrige Fassadenbau aus dem Fresko des Pinturicchio für die architektonische Entwicklung Rafaels nicht mehr organisch, kunsthistorisch nicht mehr möglich: dort ein prachtvoll konzentrierter Rhythmus des Gebäudekubus, hier eine flächenhafte Ausbreitung, deren Hauptwirkungsabsicht in der bewegten Silhouette liegt, die Abschnitte der Senkrechten, die Traveen, gleichmäßig behandelt, nicht rhythmisiert, sondern nur locker gereiht.

Von den römischen Arbeiten spielen die Fresken der Stanzen naturgemäß eine Hauptrolle: mit Recht macht Ermers Front gegen die Zuweisung der berühmten Architektur der Schule von Athen an Bramante; sie gehört Rafael, obwohl sich die deutlichsten Beziehungen zwischen der Philosophenhalle und dem Grundriß Bramantes für St. Peter nachweisen lassen (vgl. Tafel IX, Fig. a und b).

Die Schule von Athen stellt sich in ihrer wohlräumigen Hallenarchitektur, in ihrer schönen, reichen, aber in den Massen stets noch gemäßigten Gliederung als reinster architektonischer Ausdruck der nur kurzen Hochrenaissance dar. Der nächste Hallenbau, der des Heliodorbildes, gibt sich bereits als beginnendes Barock. Wie jener befindet er sich in seiner Formengebung in Abhängigkeit von der ersten römischen Manier des Bramante. Sein Grundriß, ein Langhaus aus Kuppeln mit dazwischengeschobenen Tonnen, welche auch in die sonst flach gedeckten Seitenschiffe übergreifen, geht auf den Entwurf des Fra Giacondo für St. Peter zurück (Tafel XIII, Fig. a und b) und steht ferner wohl auch noch in Zusammenhang mit Sta. Giustina in Padua, einem 1505 begonnenen Bau, der seinerseits wieder auf das Grundrißsystem von S. Antonio zurückgeht, welches bereits dem 13. Jahrhundert entstammt. Diesen Zusammenhang begründet Ermers durch die von Wilhelm Vöge glaubhaft gemachte Annahme eines Paduaner Aufenthalts Rafaels im Jahre 1506; damals traf er mit Fra Giocondo zusammen, der im Dienste der venetianischen Republik stand.

Die Architektur des Tempels im Heliodorbilde zeigt runde, schwellende Formen: die Kolossalsäulen unter den Kuppeln als Träger sind aus dem hier gleichfalls verwendeten doppelten Säulenmotiv des Bramante reduziert. Eine Vereinfachung der Formen ins geradlinig Primitive bringt der Kerker Petri auf dem die Befreiung behandelnden Fresko der Stanza d'Eliodoro. Ermers leitet diesen neuen »kyklopischen« Stil Rafaels, der mit mächtigen Baublöcken arbeitet und schweren, ganz unprofilierten Gesimsplatten, aus der ultima maniera des Bramante und dem direkten Einfluß der römischen Antike ab; betrieb doch Rafael in dieser späteren Zeit eifrige Studien an den römischen Bauresten. Der ultima maniera Bramantes ist auch noch der Rundtempel des Teppichbildes »Pauli Predigt in Athen« untertan: seine sehr verwandte Analogie stellt sich in dem berühmten Tempietto bei S. Pietro in Montorio dar. Völlig den gleichen Stil repräsentiert endlich der Palast der Segensloggia im »Borgobrand«: er trägt das nämliche Datum 1515 wie der Palazzo Vidoni, der seinerseits wieder die engste Verwandtschaft zu dem eigenen Palaste des Bramante besitzt. Die Rekonstruktion, die Ermers auf Tafel XVI seines Buches von dem Palast der Segensloggia in einer Zeichnung von Jan Antoniewicz vorführt, scheint mir nicht in allem richtig und im ganzen zu kühn zu sein: Woraus schließt Max Ermers auf die Fünfzahl der Achsen? Es ist ferner kein innerer Grund vorhanden, das Fenster mit dem an der Basis durchbrochenen Giebel, das wir in seitlicher Ansicht an der in die Bildtiefe führenden Front der Segensloggia sehen, nochmals als Mittelakzent in die Längsfassade einzuführen. Muß es doch als Pleonasmus erscheinen, dieses zentralistisch wirkende Ädikulafenster in die Reihe der an sich schon stark mit Über- und Unterordnung operierenden Palladiomotive hineinzustellen. Auch im Detail ist dieses Ädikulafenster nicht glücklich getroffen: die weite, häßliche Öffnung, die bis zur Hängeplatte der durchbrochenen Giebelbasis geht, ist viel zu hoch geraten; ich stelle mir die Rekonstruktion so vor, daß zwischen die Gebälkkämpfer eine eingestufte Tafel eingeschoben ist nach Analogie des Tempelportals, das im Hintergrunde des Teppichs mit der Heilung des Lahmen zu sehen ist. Für die kühne Rekonstruktion der Segensloggia durch Ermers sind im Fresko selbst zu wenig Daten vorhanden: »An des Malers Bauten kann niemals der strenge Maßstab des alles Einzelne fertig ausdenkenden Architekten gelegt werden«, schreibt ja unser Autor selber auf S. 100, und hier im Borgobrand-Fresko hat sich Rafael über die Segensloggia sicher weniger architektonische, als malerische Gedanken gemacht, da er überhaupt nur eine einzige Fassadenachse ausführt und diese nicht einmal bis obenhin, bis zum Kranzgesims vollendet.

Zum Schluß sei noch die interessante Grundrißrekonstruktion des Tempels von Jerusalem im Teppichbilde der Heilung des Lahmen erwähnt (Tafel XVII, Fig. a): Es ist ein »Quadroprostylos«, eine quadrate Cella mit auf allen Seiten je zwei nach den Ecken zu gerückten Eingängen. Die nach den vier Richtungen ausstrahlenden Vorhallen bestehen aus sechzehn gewundenen Säulen, über deren »Elefantenformen« Ermers sehr gute Genealogien entwickelt (S. 89 bis 97).

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Skulptur.

Adolfo Venturi. Storia dell' Arte Italiana. Tomo VI. La scultura del Quattrocento. Milano, H. Hoepli, 1908.

Groß muß der Mut des Mannes sein, der sich an die Aufgabe macht, eine Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben. Die Stoffmasse ist so kolossal und in ihrer Zusammensetzung so verschiedenartig, daß man beinahe von vornherein zweifeln möchte, ein einzelner könne imstande sein, diese Materie zu bewältigen. Und nun kann dieser eine nicht einmal seine ganze Kraft ausschließlich in den Dienst dieses Unternehmens stellen, sondern kann ihm nur soviel Zeit widmen, als seine Lehrtätigkeit ihm übrig läßt.

Aber »mildernde Umstände« kann es bei der Beurteilung wissenschaftlicher Arbeiten wohl nicht geben. Niemand ist gezwungen, eine Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben. Wer es tut, muß gewärtig sein, daß man ihn bei dem fertigen Werk nur danach fragt, ob er der sich gestellten Aufgabe Herr geworden ist.

Es ist bereits nach dem Erscheinen der früheren Bände des Venturischen Werkes von verschiedener Seite ausgesprochen worden, daß die Arbeit nicht das ist, als was sie der Verfasser bezeichnet, eine Geschichte der italienischen Kunst, und von diesem sechsten Bande muß gesagt werden, daß er auch keine Geschichte der Quattrocentoskulptur ist, sondern eine Sammlung von Viten der italienischen Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts.

Gegen eine solche Vitensammlung ließe sich — von dem ihr nicht zukommenden Titel »Geschichte« abgesehen — nichts einwenden, vorausgesetzt, daß die einzelnen Biographien gut gearbeitet sind.

Um zu zeigen, wie Venturi gearbeitet hat, halte ich es für besser, einen Abschnitt eingehender zu kritisieren, als ein langes Verzeichnis aller Stellen, an denen ich Anstoß genommen habe, zu geben, da ich meine, daß Aussetzungen nur dann rechten Wert haben, wenn sie begründet werden,

und das würde sehr weit führen. Wenn ich nun zur Charakterisierung der Arbeitsweise Venturis seine Behandlung der Frühzeit Minos herausgreife, so möchte ich betonen, daß diese Partie nicht etwa eine ganz ausnahmsweise mißratene ist, sondern daß ich sie wählte, weil sie sich ohne allzu großen Raumaufwand genügend kritisieren läßt.

Mit nicht mehr als 36 Zeilen tut Venturi zunächst die fünf Werke ab, die man bisher für Jugendarbeiten Minos hielt, die Büsten des Niccolo Strozzi und des Alexo di Luca Mini im Kaier Friedrich-Museum, sowie die beiden Mediceerbüsten und diejenige des Rinaldo della Luna im Bargello. Dabei enthalten diese wenigen Zeilen nicht etwa ausschließlich oder vorwiegend stilkritische Argumente, sondern neben der Mitteilung der Inschriften Äußerungen, die für die Zuschreibungsfrage gar keine Bedeutung haben. So werden verhältnismäßig eingehend die häßlichen Züge des Strozzi beschrieben, als ob es irgendwie unglaubhaft wäre, daß Mino eine häßliche Persönlichkeit porträtiert habe. Das, was Venturi an stilkritischen Argumenten gegen die Attribution an Mino vorzubringen weiß, ist vage und allgemein. Mit ein paar Worten, wie »non richiama nessuna opera di Mino«, ist die Sache erledigt.

Die Büste des Niccolò Strozzi trägt die problematische Signatur: IN. VRBE. A. MCCCCLIIII. OPVS NINI. Wir haben kein sonstiges Zeugnis, daß Mino im Jahre 1454 in Rom gewesen wäre; die Annahme, dem Bildhauer oder dessen Gehilfen sei beim Einmeißeln des Namens ein Versehen passiert und statt Nini sei Mini zu lesen, ist sicherlich nicht unbedenklich. Aber diejenigen, die diese Hypothese aufgestellt haben, versuchten doch wenigstens eine Lösung des Rätsels. Venturi hält es nicht der Mühe für wert, das Problem zu diskutieren. Bei der Inschrift der Büste des Alexo di Luca Mini behauptet Venturi dann, dieselbe sei falsch interpretiert worden. Von wem? Bode, der die Büste in die Literatur eingeführt hat, hat klar und deutlich gesagt, daß das Wort Mini hier nicht als Name des Meisters, sondern als Familienname des Dargestellten anzusehen ist. Die Zuschreibung hat er allein auf den Vergleich mit anderen Arbeiten des Künstlers, speziell der Mediceerbüsten im Bargello gegründet. Diese finden aber nun auch keine Gnade vor Venturis Augen, der die unglaubliche Vermutung ausspricht, diese Stücke seien Kopien verlorener Originale, Kopien, die für eine angebliche Ahnengalerie im Auftrage der zur Souveränität gelangten Familie Medici — also im Cinquecento — entstanden seien. Dagegen spricht schon allein die typisch quattrocentistische Technik dieser Bildnisse. Man darf dann ferner behaupten, daß, wenn Quattrocentobüsten im 16. Jahrhundert kopiert worden wären, das nur unter gründlicher Umstilisierung geschehen wäre, zumal wenn es sich darum gehandelt hätte, eine ganze Serie von Ahnenbüsten herzustellen. Wir

kennen ja die unter Cosimo I. gemalten Bildnisse der älteren Mediceer. Ganz analog würde ein Bildhauer des Cinquecento die älteren Werke in die neue Formensprache übersetzt haben. Was sollte denn auch den Großherzog, der die Originale besaß, veranlaßt haben, getreue Kopien arbeiten zu lassen. Warum stellte er, wenn er die Büsten im Stile der Originale haben wollte, nicht diese in die Ahnengalerie? Kurz, Venturis Hypothese hält Einwänden nicht stand.

Bei der Büste des Rinaldo della Luna warnt Venturi vor unbedingtem Glauben an die Signatur, bezeichnet das Werk als schwache Arbeit eines Donatelliano und erklärt die Haarbehandlung für ungewöhnlich bei Mino. Also die etwas umwundene Erklärung, daß er auch dieses Stück dem Meister absprechen will.

Zu diesen fünf Verurteilten gesellt Venturi dann noch den »Diotisalvi Neroni« bei Dreyfus in Paris: Hier argwöhnt er direkt eine Fälschung. Wieder nimmt er vor allem an der Haarbehandlung und an der Inschrift Anstoß. Diese ist tatsächlich in ihrer fragmentarischen Erhaltung nicht ganz verständlich, aber es ist entschieden voreilig, ein Dokument als verdächtig abzulehnen, weil sein Sinn nicht gleich ganz klar ist? Beispielsweise ließe sich das »faciundum curavit«, das Venturi für sehr verdächtig erklärt, doch wohl ganz vernünftig interpretieren. Venturi hat ganz recht, wenn er sagt, das diese bei Grabinschriften gebräuchliche Wendung auf einer Büste sonderbar klingt. Aber könnte denn die Büste nicht für ein Grabmal bestimmt gewesen sein?

Vasari berichtet, daß Mino im Auftrage des Diotisalvi Neroni einen Marmoraltar zu arbeiten begonnen hatte, der für S. Lorenzo bestimmt war, aber dann in die Badia kam. Warum der Altar nicht an dem vom Stifter bestimmten Ort aufgestellt wurde, erzählt Vasari nicht, doch berichten die Urkunden darüber. Der Altar war nach der Flucht Diotisalvi Neronis, durch die er sich nach der mißglückten Verschwörung der Rache der Medici entzog, von den Otto di Balia im Interesse der Gläubiger Diotisalvis in der Sakristei der Badia deponiert worden. Am 12. September 1470 erklärte sich dann die Badia bereit, dem Künstler 30 Fiorini zu zahlen, die er für den Altar noch zu erhalten hatte, der nunmehr in den Besitz der Badia überging. Ich verstehe nicht, wie Venturi den alten Irrtum wiederholen kann, der Altar sei wahrscheinlich 1469 entstanden, steht doch in dem Dokument, daß Mino den Auftrag erhalten hatte »più anni sono«. 1466 war ja der Auftraggeber verbannt worden, von dem Mino ja offenbar bereits eine Zahlung erhalten hatte, denn von den 30 ihm von der Badia bewilligten Fiorini heißt es »quali sono per tanti che lui dixe de restare avere«. Ich glaube sogar, daß der Annahme, daß der Altar im Jahre 1466 bei Diotisalvis Flucht so gut wie vollendet war, gar nichts entgegensteht.

Jedenfalls hatte Diotisalvi Neroni den Altar bei Mino für S. Lorenzo bestellt. So scheint es, daß er dort eine Kapelle besaß, die er hat ausschmücken wollen. Ich könnte mir denken, daß die Büste, die Diotisalvi als Stifter nennt, für diese Kapelle in S. Lorenzo resp. für ein dort zu errichtendes Grabmal bestimmt war. Für sinnlos und darum höchst verdächtig darf man also das »faciundum curavit« so ohne weiteres nicht erklären.

Venturi nimmt dann weiter daran Anstoß, daß das faciundum unsinnig durch einen Punkt gespalten ist (FACIV̄ · DVM). Wer nur etwas Erfahrung mit Quattrocento-Inschriften hat, weiß, wie belanglos dieser Fehler ist. Als Analogon nenne ich das ganz ebenso sinnlos durch einen Punkt geteilte inceptum (IN · CEPTVM) der über allen Zweifel erhabenen Signatur des großen Altars des Antonio und Bartolomeo Vivarini in der Pinakothek zu Bologna.

Venturi führt dann ferner aus, wie der »Diotisalvi Neroni« stilistisch nicht zu der Büste des Bischofs Salutati im Dom zu Fiesole passe, die wenig später entstanden sei. Auch bei der Verurteilung der fünf vorher genannten Arbeiten scheint der Vergleich mit dem Werk in Fiesole ausschlaggebend gewesen zu sein. Mit mehr Methode verfuhren meines Erachtens Melani und Angeli, die Minos Urheberschaft bei der Salutati-Büste in Zweifel zogen, weil ihnen diese in Stil und Technik von den anderen Büsten abzuweichen schien, und deshalb als fraglich hinstellten, ob die an der Konsole, auf der die Büste steht, angebrachte Signatur »Opus Mini« wirklich auch auf die Büste und nicht nur auf das Grabmal zu beziehen sei. Von anderer Seite ist dann die Vermutung ausgesprochen worden, der Christuskopf, der jetzt über dem Altar Minos in der gleichen Kapelle in Fiesole angebracht ist, hätte vielleicht ursprünglich auf der Konsole gestanden und die für diese etwas zu große Bischofsbüste wäre gar nicht für diesen Platz gearbeitet worden.

Nun kommt noch dazu, daß die Salutati-Büste, an der Venturi die andern Büsten auf ihre Zugehörigkeit zum Oeuvre Minos geprüft hat, gar nicht das als entscheidend proklamierte Erkennungszeichen besitzt. Das Haupt des Bischofs ist mit der Mitra bedeckt. Woher weiß denn Venturi, wenn er nur diese eine Büste anerkennt, wie Mino in seiner früheren Zeit bei Bildnissen das Haar behandelt hat? Es wäre doch nichts Unerhörtes, wenn Mino beim Porträt, das seiner Natur nach zu größerer Lebenswahrheit auffordert, etwas anders verfahren wäre als bei Madonnen, Bambini und Engeln.

Der Passus über die Jugendwerke Minos unterscheidet sich, wie gesagt, nicht von den übrigen Partien des Bandes. Man gewinnt nicht den Eindruck, daß die unzähligen Absprechungen sehr ernstlich überlegt sind. Sie wirken mehr willkürlich als kritisch. Den Argumenten fehlt es an beweisender Kraft; beinahe alle sind auf der Stelle durch Gegen-

einwände tot zu machen. Am meisten aber wird der Glaube an die Kompetenz des Verfassers durch das häufige Versagen des Qualitätsgefühls erschüttert. Ganz unzutreffend ist Venturis Urteil über die Güte von Werken wie des sogenannten Sohnes des Gattamelata im Bargello oder des »Ruhenden Knaben« des Verrocchio im Kaiser Friedrich-Museum.

Leider läßt sich von den Analysen der Kunstwerke und der Charakterisierung der Künstler auch nicht recht etwas Gutes sagen. Von einigen Ausnahmen abgesehen, begnügt sich Venturi damit, die Werke der Reihe nach aufzuzählen und zu jedem Stück ein paar hübsche Worte zu machen. *Hadeln.*

Malerei.

Dr. Walter Bombe. »Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia« in »Perusia Augusta« 1909.

Es ist das unzweifelhafte Verdienst des eifrigen Urkundenforschers, in Zahlungsvermerken die Vollendungszeit für Baroccis große Kreuzabnahme im Dom von Perugia auf 1569 festgestellt zu haben. Ferner fand jedoch Bombe in Gian Battista Morelli's »Brevi notizie su Perugia«, daselbst 1683 erschienen, den Abdruck eines Barocci-Briefes, des Begleitschreibens bei Übersendung eines Bildes an dessen Peruginer Freund Simonetto Anastagi, aus Urbino vom 2. Oktober 1573 datiert. Zu Zeiten des Chronisten befanden sich das Bild, ein Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, und der heute im Original nicht mehr nachzuweisende Brief bei den Jesuiten und wurden, sicher zu Recht, aufeinander bezogen. Bombe weist nun durch neue Urkunden die auch schon von Lanzi bezeugte Wanderung dieses Bildes in den Vatikan auf, wo es ja jetzt in der neuen Pinakothek wieder zur Aufstellung gekommen ist. Leider wirft er aber hiermit eine Notiz Belloris von dessen urbinatischen Gewährsmann zusammen: Barocci habe nach seiner Rückkehr aus Perugia (das wäre 1569/70) an (denselben) Simonetto Anastagi wegen der mit ihm geschlossenen Freundschaft eine eigenhändige »Geburt Christi« ungefähr 4 Fuß hoch, geschenkt und nimmt, der von ihm entdeckten Quelle allein folgend, an, die Ruhe auf der Flucht von 1573 sei das Dankgeschenk Baroccis. Diesem Fehlschluß hat sich (noch dazu ohne seine Quelle, Bombe, anzugeben) sofort auch W. Friedländer im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künste II, Leipzig 1908, angeschlossen. Eine sorgfältigere Lesung jenes Brieftextes hätte jedoch Bombe zeigen müssen, daß die beiden Nachrichten sehr wohl vereinbar sind. Schon der Ton des Barocci-Briefes mit seinen umständlichen Entschuldigungen über die Unvollkommenheit des Bildes läßt viel eher an eine bezahlte als an eine geschenkte Tafel denken. Zum Schluß aber schreibt der Maler: er würde die ihm (man beachte auch dies:) aufgetragene Zeichnung zum Rahmen des Bildes noch reicher machen, als

die war, die er ihm für »jenes andere« geschickt hätte. Welches andere dies gewesen sei, wird zwar nicht gesagt; aber da man schwerlich den berühmten Künstler für den Rahmenentwurf zu einem fremden Bild in Anspruch genommen hat, muß es sich hier um ein zweites (etwas älteres) Gemälde von Barocci handeln, also wohl um die um 1569/70 geschenkte Geburt Christi. Es ergibt sich eine Aufeinanderfolge der Bilder, die sich genau mit ihrer stilistischen Stellung in der Entwicklung des Künstlers deckt.

Weiter liest man bei Bombe, abgedruckt aus des Peruginers Baldassar Orsini: Guida di Perugia von 1784, die ausführliche Beschreibung eines Madonnenbildes mit S^a^. Lucia und S. Antonius Abbas, das sich bis zur französischen Invasion in S. Agostino zu Perugia befand. Der alte Schriftsteller nennt als Autor: Antonio il Sordo, einen Schüler Baroccis. Diese Beschreibung stimmt bis in alle Einzelheiten mit dem heute im Louvre befindlichen, als Werk des Federigo Barocci anerkannten Bilde überein. Der Galeriekatalog bezeichnet es als »wahrscheinlich aus Fossombrone stammend«, was in Widerspruch stände mit den Angaben von Belloris Gewährsmann, der für die dortige Madonna den Täufer und Franziskus als assistierende Heilige nennt. Bombe glaubt nun, indem er Beschreibung und Louvrebild identifiziert (was bei den verschiedenen, teils eigenhändigen, teils, mehr oder minder tüchtig, kopierten Fassungen, in denen die einzelnen Bilder Barroccis teilweise vorkommen, überhaupt schon eine gewagte Sache ist), so die Herkunft des letzteren entdeckt zu haben. Sofort ergibt sich ihm aus zahlreichen, in Perugia erhaltenen Vergleichsstücken die Folgerung, daß der genannte Antonio il Sordo als Autor des Louvrebildes nicht in Betracht kommt. Anstatt nun aber auf dem Wege der Anschauung fortzufahren und sich zu vergewissern, wie fest etwa dies Bild im Lebenswerk Baroccis verankert ruht, sucht Bombe weiter nach literarischen Dokumenten. Es bieten sich ihm da drei Berichterstatter (der älteste von 1648), die alle übereinstimmend Francesco Barocci, einen Neffen Federigos, als Autor des Bildes in S. Agostino nennen. Diese Bezeichnung wird also von Bombe auf das Pariser Bild übertragen, woran sich ihm sogleich noch zwei weitere ergänzende Nachrichten angliedern, nämlich daß die Kapelle von S. Agostino, in der sich das Bild befand, im Jahre 1588 von Alessandro di Girolamo Danzetta gegründet und ausgestattet sei (hieraus folgert sich für Bombe die mutmaßliche Entstehungszeit des Bildes) und daß von demselben Francesco Barocci eine unvollendete Anbetung der Hirten sich in einer 1595 gegründeten Kapelle von S. Maria del Popolo zu Perugia befand (heute in der Pinacoteca Vannucci im ersten Saal). Bombe bildet Louvrebild und Anbetung einander gegenüber ab. Aber während er im Text zur Annahme ein und desselben Autors überreden möchte, geht sein Gefühl nachträglich, da die beiden Bilder sich so Auge in Auge stehen, selber einen abweichenden Weg. Er

setzt viel unbestimmtere Unterschriften darunter. Das qualitativ hervorragende Pariser Bild gibt er natürlich seinem neu entdeckten Meister, wenn auch hier mit vorsichtig einschränkendem Fragezeichen; während er unter die nicht sehr wertvolle Anbetung, die man besonders gefahrlos einem sonst völlig unbekannten Maler hätte zuschreiben können, nur: »Quadro Baroccesco« schreibt.

Gegenüber dieser Urkundenweisheit muß die Autopsie doch wohl in erster Linie zu Recht bestehen! Das Pariser Bild ordnet sich schon an und für sich, dann aber noch unterstützt durch die neun dazu gehörigen, zweifellos von Federigos eigener Hand stammenden Zeichnungen der Uffizien, als ein sicheres Glied in die Entwicklung dieses Künstlers ein, und zwar rund 20 Jahre früher als Bombe es auf Grund seiner Urkunden ansetzen zu müssen glaubt. Besonders der ausgeführte, quadrierte Karton zu dem ganzen Gemälde, der sich in Vitrine 450 des Uffizienkorridors für aller Augen leicht sichtbar befindet, zeigt so deutliche Spuren aus Federigos Lehrzeit, eine Verwandtschaft mit den robusteren Frauentypen der römischen Schule, die eben das Bild noch vor die große Kreuzabnahme von 1569 zu setzen zwingt und es unmöglich macht, an einen Schüler der Spätzeit zu denken, wo der Meister so etwas längst überwunden hatte und ganz andere Wege ging. Darf man auf einem der vorbereitenden Blätter in den Uffizien an Stelle des Antonius Abbas in einem knienden Geistlichen den damaligen Gönner Federigos, Kardinal Giulio della Rovere, als Stifter erkennen, dann kämen wir mit dessen Todesjahr 1578 auf den äußersten Termin, also immer noch 10 Jahre vor der von Bombe angesetzten Zeit für den Bau der Kapelle Danzetta in S. Agostino zu Perugia 1588.

Zur Erklärung des Sachverhalts ergeben sich zwei Möglichkeiten:

Ist das Pariser Stück wirklich mit dem in S. Agostino zu Perugia beschriebenen identisch, so kann dadurch weder die durch Zeichnungen und Stil vollkommen gesicherte Autorschaft Federigos noch die Entstehungszeit vor 1568 angetastet werden. Möglich, daß das Bild nach dem Tode des Kardinals Giulio della Rovere in Fossombrone freigeworden, irgendwie an die Danzetta nach Perugia gelangte. Die 80 Jahre nach seiner Entstehung auftauchende falsche Tradition ließe sich dann vielleicht dadurch erklären, daß das Bild stilistisch bedeutend früher als die drei andern sonst in Perugia befindlichen Werke Federigo Baroccis mit diesen für die Augen der Barockbetrachter schlecht zusammenging und deshalb einfach seinem so verwandten Namen führenden Schüler zugeschrieben wurde, oder aber es liegt sonst eine Verwechslung vor.

Andererseits muß die Möglichkeit offen bleiben, daß sich in S. Agostino zu Perugia eine ziemlich getreue Nachahmung oder Kopie des Federigoschen Originals von Schülerhänden befunden hat, sei es nun von Antonio, il Sordo

oder von Francesco Barocci. Bis die Provenienz des Louvrebildes sicher erwiesen wird, und dazu scheint nach den Angaben des Kataloges keine Aussicht vorhanden, läßt sich nicht entscheiden, welche von beiden Möglichkeiten angenommen werden muß.

Jedenfalls erscheint die Unterschrift unter dem Pariser Gemälde bei Bombe, die den bis dahin unbekannten Neffen des Federigo Barocci namens »Francesco« als Autor vorschlägt, durchaus unberechtigt, denn sie enthält einen krassen Anachronismus.

Für das »Quadro Barocceso« nimmt Bombe im Allg. Lex. d. bild. Künstler II (1908) denselben »Francesco Barocci« in Anspruch. Daneben wäre jedoch auf die Notiz bei Eg. Calzini hinzuweisen, daß sich im Atelier des Federigo kurz nach seinem Tode ein unvollendetes Gemälde der Geburt Christi befand und daß die Benamati von Cantiano noch 1726 in Gubbio eine »Geburt Christi von Barocci« besaßen, »ganze Figuren in kleinem Maßstab«, und eine Kopie danach in ihrer Hauskapelle. (Vgl. Schmarsow, Die Zeichnungen des Federigo Barocci, 1909 S. 37, 39, und über die Blätter zur Pariser Madonna di Sa. Lucia S. 8 f.) Vielleicht beruht die ganze Existenz des »Francesco« Barocci in Perugia nur auf einem Lesefehler oder einer falschen Auslegung der abgekürzten Signatur: F. Bar. Vrb. F. oder F. B. V. F., wie Federigo selbst sie gebrauchte. *Fritz Goldschmidt.*

Zur Kunst von Elias Greither dem Älteren, seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der Bayrischen Lokalkunst von **Ludwig Zottmann.** Straßburg, Heitz 1909. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 112. Heft.)

Das Dunkel, das bis vor wenigen Jahrzehnten über der bayrischen Kunstgeschichte gebreitet war, lichtet sich immer mehr. Über die Kunst des 15. Jahrhunderts besitzen wir gute Vorarbeiten und haben Wichtiges zu erwarten; einzelne Künstler und die höfischen Kunstbestrebungen im 16. Jahrhundert sind bereits behandelt, und jetzt endlich wird auch die interessante Zeit des großen bayrischen Kurfürsten Maximilian I. in den Kreis der Untersuchungen gezogen. Noch harren aber Meister wie Sustris und Christoph Schwarz eingehender Behandlung. Von diesen größten, zu denen noch Candit zu zählen ist, wird man ausgehen müssen, wenn man die einzelnen Künstler der Maximilianischen Zeit wird darstellen wollen.

In der vorliegenden Abhandlung wird uns ein kleiner Außenseiter der damaligen Kunstbewegung, eine Art von »Volkskünstler«, ein Meister von ganz geringer Bedeutung, aus dem kleinen oberbayrischen Städtchen Weilheim stammend, nahe gerückt. Im Verhältnis zu einer ganzen Reihe anderer Maler dieser Zeit in Bayern hat Elias Greither eine so untergeordnete Bedeutung, daß er eine monographische Behandlung in keiner Weise verdient.

Und wenn der Verf. auch die Schwächen und Mängel seines Helden durchaus nicht verkennt und verbirgt, so liegt doch allein in der Tatsache, daß dieses Buch überhaupt erschienen ist, eine hohe Überschätzung des Künstlers. Im Rahmen eines gelegentlichen illustrierten Aufsatzes hätte er völlig genügend und orientierend behandelt werden können.

Seinen Stoff teilt Zottmann so ein, daß er die biographischen Notizen — meist gewonnen auf Grund von Archivstudien — vorausschickt und dann eine Anzahl von Werken der drei Künstler aus der Familie Greither analytisch bespricht. In einem Anhang folgen weitere, für die Lokalforschung recht wertvolle Notizen über eine Reihe von gleichzeitigen Malern und Bildhauern aus Weilheim. Die Anlagen enthalten raumfüllende Listen der Werke, die eigentlich überflüssig erscheinen, da vom Verf. ja eine auch nur annähernde Vollständigkeit bei der Aufzählung nicht erstrebt worden ist. Der Liste der Werke möchte ich aus meinen Archivspolien noch eines hinzufügen (nicht erhalten)[1]: Im Jahre 1617 erhielt Elias Greither d. Ä. für einen Altar in der Kirche zu Peissenberg 1000 fl. vom Herzog Maximilian bewilligt, wie aus einer Zahlungsnotiz aus dem Jahre 1621 hervorgeht. (Kreisarchiv München, Hofzahlamtsrechnungen von 1621, Fol. 516, und Reichsarchiv, Fürstensachen 535, Monatsrechnungen vom April 1621.)

Die künstlerische Analyse des Verf. ist sehr geschickt; die Besprechung der Kompositionen und ihrer Beziehungen zu anderen Kunstwerken enthält viel Anregendes. Schade, daß der eigene Wert der Werke so gering ist. Recht gut sind die Farbenangaben, die bei einem Meister ja besonders wichtig sind, dessen Farbengebung dem Gefühl unserer Zeit vielfach geradezu ins Gesicht schlägt. In Summa: es ist schade für die aufgewendete Arbeitskraft und die geistige Leistung.

Nachschrift: „Leider ist der Verfasser, von dem wir wohl bedeutsamere Untersuchungen aus den Gebieten der spanischen und bayrischen Kunst erwarten durften, vor einigen Monaten mitten aus seinen Arbeiten und Entwürfen durch ein furchtbares Geschick herausgerissen worden."

Walter Gräff.

Kunsthandwerk.

Heribert Reiners. Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Straßburg 1909, Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel). (29 Tafeln.) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 113. Heft.

In Clemens Seminar zu Bonn erwuchs das vorliegende Buch, getragen von einer guten Lokalkenntnis des Rheinlandes, der engeren Heimat des

[1]) Diese Notiz hatte ich s. Z. Herrn Dr. Zottmann zur Verfügung gestellt, die Arbeit war aber schon im Druck.

Verf. Ein längeres theologisches Studium und die durch dieses geknüpften Beziehungen zur Ordensgeistlichkeit haben zweifellos diesem für den ersten Teil, die philologisch-historische Erforschung der Entstehungsgeschichte des Chorgestühls, schätzbare Dienste geleistet. Fast dürfte es allgemein wünschenswert erscheinen, daß die kunsthistorische Jugend mehr wie üblich über ausgedehnte theologische Kenntnisse für die Erforschung kunstgewerblicher Gebiete verfügte, die eng mit dem katholischen Kult zusammenhängen, da aus diesem — wie Reiners Arbeit beweist — sich kaum erwartete Aufschlüsse über die Entwicklung der Gestaltung usf. ergeben. Sicherlich hebt der erste Teil durch sein Zurückgehen bis auf die altchristlichen Quellen die ganze Arbeit über das Niveau einer eng gesehenen Studie. Fast allein durch ein Aneinanderreihen von Zitaten aus der lithurgischen Spezialliteratur, zumal der der Ordensregeln und -chroniken wird in dieser Einleitung ein knappes, aber klares Bild der Entstehung des Chorgestühles, ja fast der ganzen Chorlithurgie gezeichnet. Der sich anschließende Teil — die eigentliche Erforschung der rheinischen Chorgestühle der Frühgotik — will auf dieser breiten Grundlage fast etwas eng erscheinen. Machte doch die Einleitung das Thema beinahe vergessen. Man erwartet eine grundlegende Arbeit über die Geschichte des Chorgestühls und sieht sich der Studie eines engen Gebietes gegenüber, das mit der breiten Behandlung des Kölner Domchorgestühls einen geschickten, fast dramatisch anmutenden Abschluß findet. Dieser Abschluß will nicht recht überzeugen. Die gotische Schnitzkunst steht sicher in diesem Gestühl auf einem Glanzpunkt, aber die eigentliche, spezifisch deutsche Entwicklung setzt doch erst in ihrer ganzen Breite nach ihm ein. Die zahlreichen nachfolgenden Werke — nicht nur auf deutschem Boden — reizen förmlich zum Ausbau des Begonnenen, außerdem versprechen sich bei ihnen die rein kunsthistorischen Ergebnisse in Gruppierung und bestimmterer Festlegung von Meisterindividualitäten zu mehren. Von dieser Warte aus dürfte auch die Einordnung der frühgotischen Gestühle besser gelingen. Hoffentlich wird der Verf. sich nicht dem Reiz dieser gesteigerten Aufgabe verschließen[1]). Das bislang Gegebene widerstrebt fast einer eingehenden Besprechung mit bestimmter Stellungnahme; es sei denn, daß man sich mit kurzer und darum unzureichender Wiederholung des bereits sehr knapp Gesagten begnügte. Ehrfurcht vor dem Material und vorsichtiger Vortrag der allein aus ihm gewonnenen Erkenntnis sind Hauptmerkmale des Verf. Gewiß hätte der Umfang des Materials gar zu leicht zu einer voreiligen Einordnung in Meistergruppen verführen können, besonders da zahlreich wiederkehrende Charakteristika gern die Erinnerung an ver-

[1]) Wie wir hören, ist der Verf. bereits in eine sehr weitgefaßte Untersuchung der niederrheinischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts eingetreten, in der auch die zeitlich folgenden Chorgestühle dieser Gegend eine besondere Würdigung erfahren sollen.

wandt Geschautes belebten und fast eine noch genauere kunsthistorische Einordnung heischten. Der Verf. rührt jedoch nur mit zurückhaltender Geberde an solche Parallelen, ihre Verwertung dem Leser zuschiebend, und läßt im allgemeinen nur das Material in seiner sinnlichen Greifbarkeit sprechen, ohne sich auf eine naheliegende Auseinandersetzung mit den gleichzeitigen Ergebnissen der Schnitzkunst (z. B. den Pfeileraposteln im Kölner Domchor) einzulassen. Es ergibt sich ein geschickt durchgeführter Aufbau der Gestaltungsentwicklung, die wie von innerer Notwendigkeit getragen vom ungefügen Steinsitz zu ihrer Vollendung im künstlerisch und praktisch gleich hoch stehenden Möbel über Generationen von Meistern, ungeachtet der Volksgrenzen, emporsteigt und dieses Ziel im Kölner Domchorgestühl erreicht. Die Unterordnung in Gruppen kommt über zwei vorsichtig gehaltene: eine Kölner und eine Marienstatt Lorch-Wimpfener nicht hinaus. Die unabweisbaren Zusammenhänge zwischen der französischen und deutschen Plastik im 13. und 14. Jahrh. werden sehr vorsichtig behandelt, wobei dann als besonderes Wagnis die Charakterisierung der Madonna des Wassenberger Chorgestühls erscheint. Als bekannt wird nämlich für diese ein »charakteristischer« Maastypus vorausgesetzt. Die Erforschung dieser Maasgegend, deren Kunst man gar zu gern solche Werke weder festen deutschen noch französischen Gepräges zuweisen möchte, harrt zum mindesten noch einer grundlegenden Bearbeitung. Von einem charakteristischen Typus darf jedenfalls bei der merkwürdigen Armut dieser oft verwüsteten Gegend an Kunstgut des 13. u. 14. Jahrh. noch nicht gesprochen werden. Ferner wäre wohl eine plastischere Charakterisierung des Meisters des Kölner Domchorgestühls, sicherlich eines sehr bedeutenden Meisters, und die bestimmtere, wenn gewiß auch schwierige Scheidung seiner Arbeit von der seiner Gehülfen erwünscht gewesen, ein Mangel, der zweifellos aus der bewußt geübten Zurückhaltung im Urteil sich ergab. Dieser berührt beim ersten Überblick um so seltsamer, da der Verf. sich mit großer Liebe der ikonographischen Deutung des Gestühls annahm und in ihr manches Neue für dieses Sondergebiet zutage förderte.

Abgesehen von diesen kleinen Ausstellungen darf die Arbeit als Ganzes auf den besonderen Dank aller an der Erforschung der mittelalterlichen Kunst beteiligten Kreise rechnen, da sicherlich neben den ruhig sachlichen und daher überzeugenden Ausführungen die beigegebenen — leider durch den Lichtdruck zum Teil unscharf wiedergegebenen — Abbildungen ein bislang wenig bekanntes Material für die vergleichende Stilkritik brachten. Die Aufnahmen für diese sind von dem Verf. zum großen Teile persönlich unter Überwindung schlimmster Beleuchtung (z. B. im Kölner Domchor) mit nicht geringem Geschick gemacht worden.

Fried. Lübbecke.

Ausstellungen.

Die Ausstellung belgischer Kunst des 17. Jahrhunderts in Brüssel.

Im Zusammenhange mit der Weltausstellung (aber zum Glücke nicht in räumlichem Zusammenhange, sondern in einem Anbau, einem neuen Flügel des Palais du Cinquantenaire) gibt es in diesem Sommer zu Brüssel eine große Leihausstellung mit dem Titel: Die belgische Kunst des 17. Jahrhunderts. In den unteren Räumlichkeiten des hübschen Museumsbaues in kulturgeschichtlicher Gruppierung: Gegenstände vieler Art, wie Münzen, Waffen, Dokumente, Möbel, Bücher, Kupferstiche, Stadtansichten, Skulpturen, Tapisserien u. a., oben in einer Reihe gut beleuchteter Oberlichtsäle: Gemälde und Zeichnungen.

Bei der Quantität der ausgestellten Gemälde (545 Nummern!) vermag ich an dieser Stelle eine Bild für Bild berücksichtigende Kritik nicht zu geben. Ich begnüge mich, das Positive, namentlich soweit es relativ unbekannt ist, herauszuheben, in der Hoffnung, mit einigen Hinweisen der künftigen Forschung auf dem Gebiete der vlämischen Malkunst zu nützen.

Die Fülle des von Rubens und seinen Zeitgenossen Geschaffenen und uns Erhaltenen ist so groß, daß einige Erfolge des Ausstellungskomitees genügten, die weiten Räume glanzvoll auszustatten. Erfolgreich waren im besonderen die Bemühungen, Bilder aus großen öffentlichen Galerien, wie aus St. Petersburg, Berlin und Wien, aus holländischem Staatsbesitz, aus den wenig besuchten Museen der französischen Provinz und aus den belgischen Kirchen heranzuziehen. Eine Beteiligung der Münchener Pinakothek, freilich der reichsten Sammlung vlämischer Malkunst des 17. Jahrhunderts, war nicht zu erreichen, und die sonst am stärksten fließende Quelle, der britische Privatbesitz, erwies sich diesmal als ziemlich unergiebig.

Im Gesamtbilde dieser Ausstellung sind kaum störende Lücken, wohl aber wird der Effekt ein wenig beeinträchtigt durch schwache, zweifelhafte Stücke, durch Kopien und Werkstattwiederholungen, die zwischen Meisterwerken auftauchen. Die allgemeine Gefahr derartiger Veranstaltungen: der Andrang von seiten der Privatsammler und der Kunst-

händler, die zweifelhaften Dingen aus ihrem Besitze durch die Ausstellung eine Art Echtheitsstempel verschaffen wollen, diese Gefahr ist nicht ganz abgewandt worden, wird auch nie und nirgends ganz abgewandt werden können. In Brüssel war man im besonderen Pariser Einsendungen gegenüber allzu sanft und empfänglich.

Von Rubens zählt der Katalog (in seiner 2., gegen Mitte Juli fertiggestellten Auflage) 123 Nummern — gegen 88 Nummern im Kataloge der Münchener Pinakothek. Der Eindruck ist nicht so überwältigend, wie diese Ziffer erwarten läßt, da mindestens 30 zweifelhafte Stücke den Effekt herabdrücken. Unter die zweifelhaften Werke rechne ich natürlich nicht große Altarbilder und Kompositionen des mythologischen Genres, die nach des Meisters Entwürfen ganz oder teilweise von Schülerhand ausgeführt sind.

Die Gelegenheit, mehrere berühmte Altarbilder unter weit günstigeren Bedingungen, in besserem Licht als an ihren gewöhnlichen Plätzen zu studieren, ist ein besonders erfreulicher Vorteil der Veranstaltung. Aus Alost ist der wenig bekannte Rochus-Altar mit seinem gewaltigen Originalrahmen (301) gekommen, wesentlich von Schülern ausgeführt (schwach namentlich die Predellenstücke), aus St. Paul zu Antwerpen die 1617 gemalte Geißelung Christi (317), aus Mecheln die beiden um 1618 gelieferten Altäre, die Anbetung der Könige (337) und das Triptychon mit dem wunderbaren Fischzug (339). Im Mittelteil des zweiten Altares scheint mir die Mitarbeit van Dycks sichtbar zu sein. Aus Valenciennes die Kreuzabnahme (jetzt im Museum dort; 342), aus St. Bavon zu Gent das berühmte Altarblatt (343), aus der Augustinerkirche von Antwerpen die fast 6 m hohe Vermählung der hl. Katharina, von 1628, jene herrlich getürmte Komposition, deren Farbenskizze aus dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (303) ebenfalls ausgestellt ist.

Vielen Kunstfreunden eine Überraschung ist das früher im Palais des Königs der Belgier verborgene Breitbild mit dem Wunder des hl. Benedict, das sich angeblich beim Tode des Meisters unfertig in dessen Hause befunden hat und Gaspar de Crayer übergeben worden ist. Dem Vortrage nach für die Spätzeit charakteristisch, etwas schlaff in der Erzählung und sorglos in der Zeichnung, scheint diese wundervoll dekorative Malerei, die durch Reinigung gewinnen würde, eine wesentlich eigenhändige Arbeit des Meisters zu sein. Das Gerücht über den Verkauf dieses Bildes nach Amerika war falsch oder doch verfrüht, und die Hoffnung besteht, daß es (ausgestellt von der »Succession de Léopold II.«; 387) dem Lande erhalten bleibt. Das Brüsseler Museum besitzt in dem Martyrium des hl. Livin ein fast ebenso spätes und ziemlich eigenhändig ausgeführtes Kirchenbild von Rubens (1635 für die Jesuitenkirche zu Gent gemalt; 384 auf der Ausstellung).

Kleinere Darstellungen mit biblischen Motiven, die Rubens offenbar mit eigener Hand vollendet hat, zumeist aus seiner mittleren Zeit, fehlen nicht auf der Ausstellung. Sehr schön die ungewöhnlich liebevoll durchgebildete, ausnahmsweise signierte und von 1614 datierte Flucht nach Ägypten aus Kassel (358), etwa aus derselben Zeit die Frauen am Grabe Christi aus der Czernin-Galerie (herrlich erhalten; 322), dann, etwas schwächer, die Gedächtnistafel für Jan Breughels Grab, die Schlüsselübergabe (332; Bacon, New York), etwas leer und ebenso unerfreulich wie die bekannte Komposition Christus und die Ehebrecherin in der Brüsseler Galerie, deren kleinere Replik auf der Ausstellung zu sehen ist (314; Kleinberger, Paris).

Minder reich, besonders weniger gut ist die Gruppe der historischen und mythologischen Kompositionen (von Skizzen abgesehen), ziemlich schwach auch die der Jagden und Landschaften. Bedeutend und vielen Kunstfreunden unbekannt das große Bild mit Ixion und Juno, vorwiegend eigenhändig, aus mittlerer Zeit, des etwas anstößigen Gegenstandes wegen aus Grosvenor House entfernt, bei der Yerkes-Auktion nach Europa zurückgebracht und von Baron Schlichting in Paris erworben (nicht im Kataloge). Gewiß ganz eigenhändig, tief gefärbt, koloristisch wundervoll das in Deutschland wohlbekannte Fragment eines Dianenbades, aus der Schubart-Sammlung (352). Dieses Bild vertritt prächtig die Spätzeit und erinnert an Tizian, obwohl der Meister damals schwerlich an den Venezianer dachte.

Die wenigen Jagden und Landschaften fast ohne Ausnahme zweifelhaft. Eher an Brouwer als an Rubens ist vor der dunklen Landschaft aus Cardons Besitz zu denken (293). Vielleicht echt, aber nicht bedeutend erscheint die Landschaft, die Earl of Dartmouth geliehen hat (403), während Baron Oppenheims Landschaft mit der Herde wohl nur als gute alte Kopie nach dem entsprechenden Bilde der Pinakothek betrachtet werden kann (350). Das geistreich aussehende, aber unsicher konstruierte Turnier (292; Baron Janssen, Brüssel) scheint mir eine Kopie nach dem herrlichen Louvre-Bilde dieser Komposition zu sein.

Als seltener Gast auf einer cisalpinen Ausstellung wird das Bild aus Rom, Romulus und Remus vom Kapitol, freudig begrüßt (344). Man würde der Komposition und der Malerei nach das Werk kaum vor 1612 ansetzen. Es soll aber 1609 in Italien entstanden sein. Durch seine großen Verhältnisse schon auffällig und geadelt durch den Besitzer-Stammbaum (Christine von Schweden, Herzog von Orléans) nimmt das Thomiris-Bild, das Lord Darnley geschickt hat, viel Aufmerksamkeit in Anspruch — eine frühe Schöpfung, in der Ausführung wesentlich Schülerarbeit (407).

Die Entwürfe in kleinem Maßstab sind zumeist echt. Der Kunstfreund erholt sich bei diesen frischen und unmittelbaren Hervorbringungen

von den ausgeführten Gemälden. Ich brauche die wohl bekannten Ölskizzen des Meisters, wie die aus der Antwerpener Galerie, dem Berliner Museum, dem Hofmuseum zu Wien, das die beiden berühmten Entwürfe für die Altarbilder der Jesuitenkirche geschickt hat, nicht aufzuzählen. Leidlich bekannt sind auch die etwa gleichzeitig mit den Wiener Stücken entstandenen Entwürfe aus Gotha (361—365), sehr stark bewegte, kühn verkürzte Figuren in eigentümlich kühler und ernster Farbenharmonie. In demselben Charakter die trotz dem kleinen Maßstab monumentalen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus (378; Philippson, Brüssel). Den meisten Kunstfreunden neu sind die leicht getuschten farbigen vier Ölstudien mit Szenen nach Ovid, Entwürfe für die Ausstattung des Torre de la Parada, von 1636 etwa (305—308; Mad. Errera, Brüssel). Ferner ähnlich dem schönen Entwurf aus der Oppenheimschen Galerie (351) und ebenfalls für White Hall bestimmt, prächtig erhalten, das Bündnis Englands und Schottlands, aus dem Besitze des Herrn Albert Lehmann in Paris (316), gleichwertig dem nicht ausgestellten Bilde in der Brüsseler Galerie (mit dem Triumph Jakobs I.). Damit ist die Reihe der echten Studien noch nicht erschöpft. Nicht zu glauben vermag ich, daß Rubens sich die Mühe gemacht habe, mit eigener Hand die Replik seines Höllensturzes auszuführen, jene Wiederholung im Aachener Museum (360), die sehr bewundert wird. Schade, daß man das Münchener Original nicht daneben hat. Ich glaube, die Frage wäre dann rasch zu ungunsten des Aachener Exemplares entschieden.

Der Gruppe der Bildnisse kommen die Leihgaben der großen Museen zugute, namentlich aus Amsterdam, aus dem Haag, aus Wien (das herrliche späte Selbstporträt), aus der Brüsseler Galerie (Erzherzog Albert und seine Gemahlin). Abgesehen davon, ist nicht sehr viel Gutes und Sicheres da.

Die Bildnisse fürstlicher Personen zumeist in Werkstattkopien. Vom Erzherzog Ferdinand ein relativ gutes Exemplar aus Pierpont Morgans Besitz (325). Philipp II. zu Pferde, eine mittelmäßige Kopie (383; Fievez, Brüssel; bessere Exemplare in Madrid und Windsor; übrigens die Studie zu der Victoria bei Herrn Rob. v. Mendelssohn in Berlin, nicht ausgestellt). Das noch fest und altertümlich gemalte Porträt aus dem Besitze des Kunstforschers H. Hymans wird mit guten Gründen für ein frühes Selbstbildnis des Rubens gehalten (383). Bedenklich schwach das Doppelporträt, das Mad. André in Paris gehört (304).

Van Dyck ist mit 96 Nummern im Katalog vertreten. Viel namentlich aus der niederländischen Frühzeit und aus der 2. Antwerpener Periode, wenig aus der italienischen Zeit und nicht viel Gutes aus der englischen. Einige der belgischen Kirchenbilder sind bequem zu studieren, wie der oft erwähnte St. Martin von Saventhem (93) und die später entstandenen Altäre aus Mecheln, aus Antwerpen, Courtrai, Termonde und Gent.

Reiche Gelegenheit bietet sich, Rubens mit van Dyck zu vergleichen und die Grenzlinie zu beobachten. Unter den frühen Bildnissen ragen hervor das herrliche Familienbild aus St. Petersburg (117; sicher nicht die Familie Snyders) und das Doppelbildnis aus Budapest (120). Etwas zurück trat die alte Frau mit dem Kinde aus der Dresdener Galerie (100). Gar nicht zu halten vermag sich der Snyders-Kopf aus der Liechtenstein-Galerie, der wohl aus dem Kasseler Bild herauskopiert ist (122). Daß die Gothaer Frau Butkens trotz der schönen Signatur kein van Dyck (sondern wohl Cornelis de Vos) ist, war auch ohne Vergleichung klar.

Mit der Genueser Periode hat die Ausstellung kein Glück gehabt. Aus der Reihe schöner italienischer »van Dycks«, die im letzten Jahrzehnt in amerikanischen Besitz übergegangen sind, ist nur ein Bild ausgestellt und vielleicht das am wenigsten erfreuliche, Morgans Marquesa Spinola mit ihrer Tochter, nicht tadellos erhalten und merkwürdig unglücklich komponiert (110). Ferner ist die Tiziansche Periode repräsentiert durch das Doppelporträt mit Cornelis und Lucas de Wael vom Kapitol (119), ein Frauenporträt, das Herr James Simon aus Berlin gesandt hat (153) und durch ein stolzes Reiterporträt (Agnew, London; 111), das dem berühmten grüßenden Reiter im Palazzo rosso zu Genua nahe verwandt erscheint.

Aus der 2. Antwerpener Zeit eine Reihe tüchtiger solider Bildnisse, wie aus dem Haag Sir Sheffield und Gattin (98, 99; mit den Daten 1627 und 1628), Herr van der Borcht aus Amsterdam (148), das Crayer-Bildnis aus der Liechtenstein-Galerie, »Pepeyn« aus Antwerpen (155) und »Franck« aus Amsterdam (170).

Von Porträts aus der englischen Periode ist durch das Entgegenkommen Pierpont Morgans das stattliche Bildnis des Grafen Warwick (früher bei Gustav v. Rothschild zu Paris; 109) ausgestellt und als späteste Schöpfung, an der van Dyck mit eigener Hand schwerlich viel getan hat, das bekannte Doppelbildnis Wilhelms II. mit seiner Braut aus dem Rijksmuseum (149). Der sog. Prinz von Nassau mit seinem Gouverneur (90; Marquis de la Boëssière, Brüssel) ist mittelmäßig erhalten, aber doch wohl ein Original von 1635 etwa.

Zur rechten Zeit ausgestellt ist von Baron Schlichting in Paris das Doppelporträt mit den Köpfen van Dycks und Rubens' (145), auf das eine scharfsinnige Untersuchung E. Schaeffers im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen kürzlich (XXXI., 3. Heft) die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Leider fand ich das günstige Ergebnis der Schaefferschen Prüfung nicht bestätigt. Von der geringen Qualität der Malerei abgesehen, kann ich nicht glauben, daß van Dyck vor der Aufgabe, ein Doppelporträt von sich und seinem Meister zu entwerfen, zu einer so absurden Komposition gekommen

wäre. Dagegen erklärt sich das sinnlose Gebilde, wenn man annimmt, irgendein Nachfolger habe die Köpfe der beiden Berühmtheiten von daher und dorther entlehnt und äußerlich zusammengestellt. Van Dyck dreht seinen Kopf ohne ersichtliches Motiv, und Rubens blickt ebenso unmotiviert nach unten.

Von Cornelis de Vos ist nichts da, was dem Familienporträt in der Brüsseler Galerie gleichwertig wäre. Immerhin kann man nach dem ausgestellten signierten und 1628 datierten Doppelporträt aus dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (504), dem als »Rubens« eingesandten Frauenporträt aus der Doria-Galerie in Rom (340), sowie nach dem Bildnis, das der Herzog von Aremberg geliehen hat (506), eine Vorstellung gewinnen oder seine Vorstellung befestigen. Interessant ist eine Vergleichung der de Vos-Porträts mit den frühen van Dyck-Porträts, die in den Konturen zuweilen sehr ähnlich erscheinen. De Vos bleibt in der Malerei immer etwas leer, glatt und glasig und steht im Ausdruck erheblich hinter dem jüngeren Meister zurück.

Aus Kassel hat man die beiden Kinderporträts geschickt (507, 508), die seit lange mit dem großen falschen »Frans Hals« der Münchener Pinakothek zusammengenannt werden. In der Tat sind die drei Bilder von e i n e r Hand, aber von Cornelis de Vos sind sie nicht, und von wem sie sind, wurde mir leider auch in Brüssel nicht deutlich.

Eine glänzende Revue über die Schöpfungen Jordaens' hatte die Antwerpener Spezialausstellung von 1905 geboten. Diesmal durfte der Meister nicht ebensoviel Platz beanspruchen. Immerhin füllen seine üppigen Malereien, untermischt mit Stilleben von Snyders und Fyt, zwei mittelgroße Räume. Bei dem Überfluß an echten und guten Arbeiten von seiner Hand hat man jetzt ohne besondere Bemühung etwa ein Dutzend Gemälde bekommen, die in Antwerpen gefehlt hatten, zumal aus den diesmal so freigebigen französischen Provinzmuseen (Lille, Valenciennes). Echt ist wohl alles (außer einem ersichtlich falschen Bilde unter Nr. 214). Selbst die unter dem Titel »Der Tag und die Nacht« von Mr. v. Gelder geliehene Replik eines Bildes in Glasgow (235), das man 1905 in Antwerpen ausgestellt hatte, mag von Jordaens selbst herrühren. Kassel hat statt eines der berühmten Meisterwerke des alten Bestandes eine kürzlich erworbene heilige Familie (239) gesandt, die sich im Wesentlichen der Komposition deckt mit einem etwa ebenso guten Stücke, das Mr. Spiridon aus Paris geliehen hatte (221).

Ein Rätsel ist das originelle Bild mit 2 Kindern in der Wiege (Jones, London; 240), das nicht ganz für Jordaens paßt. Ein mehr einleuchtender Autorname wurde immerhin nicht genannt.

Adriaan Brouwers Kunst zu zeigen, war ohne Hülfe von München schwierig. Größere Kompositionen im reifen Stile des Meisters fehlen,

unter den Landschaften wird das Hauptstück, das grandiose Bild aus Grosvenor House vermißt. Nichtsdestoweniger, während sonst in Belgien so gut wie nichts von diesem großen Meister zu sehen ist, kann man sich einer recht stattlichen Anzahl echter, zumeist kleinerer Arbeiten erfreuen. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hat zwei seiner koloristisch wundervollen Landschaften geschickt, und Herr Schloss in Paris, dessen selbständiges Kunstverständnis sich in der Neigung zu Brouwer seit lange betätigt hat, ist mit 5 Bildern des Meisters erschienen. Die Entwicklung des Malers, der Holländisches mit Vlämischem so merkwürdig vereinigt, tritt deutlich hervor.

Was Teniers betrifft, war die Ausstellungsleitung in der Verlegenheit des Überflusses. Das Resultat ist aber recht gut. Dieser weit überschätzte Maler, dessen öden Industriebetrieb jede größere Ansammlung seiner Arbeiten enthüllt, tritt ziemlich bescheiden auf, obwohl jede Klasse seiner Kompositionen und jede Zeitstufe seiner langen Wirksamkeit ausreichend vertreten ist, der frühere Stil, die Brouwer-Nachahmung, besonders gut durch das Herrn M. Kappel in Berlin gehörige Interieur (478; nicht Koppel, wie im Katalog steht).

Von Gonzales Coques konnte man nichts Besseres und mehr Typisches zeigen als das Kasseler Doppelporträt (54). Etwas hart daneben, aber wohl echt erscheint das von Mr. E. Kann geliehene Familienbildnis (52). Dem Meister recht fern waren die von Mr. Porges (Paris) ausgestellten Porträtgruppen. Sehr beachtenswert ein Bildnis dieses Malers ausnahmsweise in der Größe des Lebens (55; Mrs. Bischofsheim, London). Noch manches als van Dyck gezeigtes Porträt mag von Coques herrühren, der die großen Verhältnisse recht gut beherrschte, wie man an diesem Beispiel sieht.

Siberechts, der ziemlich vergessen war und in den großen Galerien fast überall fehlt, hat mit seiner nüchtern kühlen Färbung und seiner selbständigen Naturbeobachtung sich neuerdings Freunde erworben. Die Ausstellung hat sich eines der Hauptbilder aus der Stadtgalerie von Brüssel (Wilson-Stiftung) klug gesichert und das ebenso bedeutende und fast ebenso schöne Stück, das Mr. Cardon (Brüssel) gehört, dazugehängt (427, 428).

Craesbeeck, der Brouwer-Schüler, ist überreich und glänzend vertreten. Seine Koloristik erreicht interessante, selbst unheimliche Effekte, denen die karikaturhaft garstigen Menschen zuweilen glücklich untergeordnet sind.

Wenig bemerkbar sind die vlämischen Landschafter, wie de Vadder, Uden usw. Auch Jan Breughel tritt nicht recht hervor. Von ihm stammen doch wohl die Tierstudien, die Herr Benda (Wien) unter dem Namen »Rubens« geliehen hat (386). Glänzend entfaltet sich Jan Fyt, der über den gleichfalls nicht übel repräsentierten Snyders triumphiert. Sieht man

eine größere Zahl von Arbeiten der beiden Hauptmeister des vlämischen Stilllebens nebeneinander, so wird die Überlegenheit Fyts nicht nur in der geistreicheren Malweise, sondern auch in der Komposition, die weit mehr Beweglichkeit und Erfindung zeigt, offenbar. Snyders wiederholt gewisse Schemata recht handwerklich. Unter den vielen Meisterstücken Fyts hebe ich hervor die Fruchtstücke, die Mr. Porges geliehen hat (188, 189), das Stück aus der Sammlung Crews in London (206), die Gegenstücke, die Herrn Frenkel in Berlin gehören (195, 203) und das Fruchstück aus Herrn James Simons Galerie. Der Blick für die Eigenart dieses Malers schärfte sich, und berechtigte Bedenken vor einigen Werken, die vorher niemand bezweifelt hatte, wurden laut. Namentlich Pieter Boel kommt als geschickter Nachahmer Fyts in Betracht. Sein Name wurde vor dem großen, etwas schweren Stilleben aus der R. Kann-Sammlung, das die Herren Duveen als »Fyt« ausgestellt haben, genannt (202).

Der Raum mit den Zeichnungen enthält in der Hauptsache den bekannten Besitz an vlämischen Blättern in den holländischen Sammlungen, dem Rijksmuseum, dem Museum Fodor, dem Rotterdamer Museum. Von Privatsammlern hat sich glücklich der in Paris lebende belgische Maler E. Wauters beteiligt.

Friedländer.

Pablo Legote.

Von **August L. Mayer.**

Nach vielversprechenden Anfängen, die durch die Werke des Juan Sanchez de Castro und des Alejo Fernandez gekennzeichnet werden, geriet die Sevillaner Malerschule im Verlauf des 16. Jahrhunderts wie so viele andere ganz in den Bann des Romanismus. Wenn auch spanische Eigenart in den Schöpfungen von Vargas und Villegas Marmolejo, ja selbst in denen der in Sevilla tätigen Flamen Sturm und Peter de Kempeneer trotz all der italienischen Formensprache zum Durchbruch kommt — die Dosis ist doch sehr gering. Erst nach einer zwei Menschenalter dauernden Herrschaft kam die Befreiung von dem fremden Stil, besser gesagt von der Stillosigkeit durch Juan de Ruelas, den idealen Lehrer des Velasquez und Murillos. Wie das Wirken des Ruelas selbst, so ist auch die Ausdehnung und Nachhaltigkeit seines Einflusses lange noch nicht genug gewürdigt worden. Nur so ist es zu verstehen, daß einer der besten Schüler des Ruelas, einer der tüchtigsten Maler Sevillas im 17. Jahrhundert, der sich getrost Alonso Cano an die Seite stellen darf, Pablo Legote, bisher völlig unbeachtet geblieben ist.

Der Künstler ist kein Spanier von Geburt. Er stammt, wie aus seinem Testament vom 23. Juli 1665 hervorgeht, aus Marje (Marche) in Luxemburg. Sein Vater hieß mit dem Vornamen Remacte, seine Mutter Maria nannte sich mit ihrem Mädchennamen Grinau (Grünau). Leider ist aus dem Testament und auch sonst aus keiner Urkunde genau zu ersehen, wann Pablo geboren worden ist; wir dürfen aber wohl annehmen zu Ausgang des 16. Jahrhunderts. Er kam schon in sehr jungen Jahren nach Spanien und führte bereits zwischen 1607 und 1609 den Hochalter der Pfarrkirche von Rota aus, d. h. er schuf nicht nur die Gemälde, sondern entwarf auch das eigentliche Altargerüst und bemalte und vergoldete die Statuen. Danach müßte Legote mindestens schon zu Anfang der neunziger Jahre geboren sein. Das erregt aber einiges Bedenken, wenn man in Erwägung zieht, daß er um 1665, also als hoher Siebziger, den prachtvollen Hochaltar von Espera ausführte. Er müßte denn gerade eine ähnliche Kraft und Ausdauer wie Tizian besessen haben. Tatsache ist, daß die Gemeinde von Rota noch in den zwanziger und dreißiger Jahren Ratenzahlungen an Pablo Legote entrichtete. Die letzte erfolgte am 29. August 1639. Im ganzen erhielt Legote für diese Arbeit 390 936 Maravedis.

Seit 1615 etwa ist der Meister in Sevilla nachweisbar. Er hatte sich dort mit Catalina Alarcon aus Belmonte verheiratet und anscheinend da eine sehr gute Partie gemacht. Denn außer der Barmitgift und einigen Gütern, die Catalina mitbrachte, erhielt sie während der beiden ersten Jahre ihrer Ehe noch Geldunterstützung von ihrem Onkel, dem Pfarrer Antonio de Lacano oder Lacasa. 1625 wurde dem Paar ein Sohn bescheert, der jedoch, dem erwähnten Schriftstück von 1665 zufolge, blödsinnig war.

Mit großer Liebe scheint der Künstler damals vor allem die Gemälde des Retablo Mayor in der Kirche des Convento de la Merced zu Sanlúcar de Barrameda studiert zu haben, die Ruelas um 1625 gemalt hat. Im Laufe der dreißiger Jahre führte dann Legote die Gemälde des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Lebrija aus sowie verschiedene Arbeiten für Sa. Maria zu Arcos de la Frontera. Zwischen dem 11. März und 29. Oktober 1637 siedelte der Künstler endgültig von Sevilla nach Cadiz über, wo er den bedeutungsvollen Posten eines Alguacil mayor (oder Alguacil fiscal) del Almirantazgo, d. h. eines höheren Verwaltungsbeamten bei der Admiralität, bekleidete. Diese Doppeltätigkeit als Maler und Staatsbeamter erinnert etwas an die Art, wie Velasquez als Hofmarschall und Künstler gewirkt hat.

Cean Bermudez zufolge schuf Legote 1647 für den Erzbischof Spinola in Sevilla einen Apostelzyklus, der heute leider verschollen ist. 1662 malte er einige Fahnen für die Marine. In seinem Testament bemerkt Legote, daß der König ihm noch über 5000 Realen für die Malereien für die Flotte schuldet. Gleichfalls aus dem Testament erfahren wir, daß der Künstler damals den Hochaltar der Pfarrkirche von Lebrija in Arbeit hatte, und der maestro dorador Nicolas de Andrade von Sevilla im Auftrag Legotes bereits die Vergoldung des eigentlichen Altargerüstes in Angriff genommen hatte.

Legote war, wie gesagt, ein vermögender Mann. Bei Jerez besaß er Weinberge und Weinlager (viñas y bodegas). Am 28. Dezember verkaufte er und seine Frau für 4333 Realen ein Haus in Cadiz, das sie selbst erbaut hatten. Aus einer Zahlung vom Jahre 1666 sehen wir, daß der Meister ein Haus in einer Straße zu Cadiz besaß, die man nach ihm Calle Pablo de Legote nannte. In den letzten Jahren seines Lebens ging es ihm jedoch in jeder Beziehung schlecht. Seit 1668 lag er krank und arm zu Bett. Er mußte ein Haus am 14. Oktober 1670 um 400 Dukaten an einen Juan Blanco verkaufen. Da anscheinend von irgendwelcher Seite an der geistigen Klarheit Legotes gezweifelt wurde, mußte ein besonderes Protokoll aufgesetzt werden, in dem die völlige geistige Frische des Meisters festgestellt wurde. Einer der Zeugen hierbei war der Maler Juan Gill aus Brüssel, der der Schüler und die rechte Hand Legotes genannt wird.

Der Künstler ist zwischen Ende 1670 und Anfang 1672 gestorben, denn in dem letztgenannten Jahre bezahlte Miguel de Legote, wohl ein Sohn

Pablos, einen Grundzins (censo de un solar), den Pablo noch 1668 entrichtet hatte.

Von dem verschollenen Jugendwerk, dem Hochaltar der Pfarrkirche zu Rota, war schon die Rede. Ein Sakramentshäuschen (Sagrario) aus Holz, das Legote für Sa. Maria zu Arcos de la Frontera geliefert hatte, wurde am 19. Dezember 1631 auf 3895 Realen geschätzt. Die Taxatoren waren von seiten der Kirche der Bildhauer Diego Lopez Bueno und von seiten des Künstlers der Bildhauer Miguel Cano. Dieser Miguel Cano ist wohl kein anderer als der Vater des berühmten Alonso Cano, der bekanntlich das Handwerk eines ensamblador ausübte, d. h. er zimmerte die Gerippe der Retablen. Wie wir noch weiter sehen werden, hatte er einige Jahre vorher einen derartigen Auftrag für die Pfarrkirche von Lebrija übernommen. Die hier mitgeteilte Nachricht ist die letzte, die wir von Miguel Cano kennen. Er muß bald darauf, wohl 1632, gestorben sein.

Für den im Rohen vollendeten Sagrario erhielt Legote von der Kirchenverwaltung am 15. September 1632 (?) 100 Fanegas [1]) Getreide, etwas später auf sein Ersuchen 100 Dukaten für Vergoldung und Bemalung, schließlich am 24. Oktober 1634 nochmals 122 Fanegas Getreide, aber — den Sagrario lieferte der Künstler der Kirche nicht aus! Im ganzen hatte die Kirchenverwaltung 600 Dukaten dem Künstler bezahlt, und um nun ihren Schaden auf jeden Fall zu decken, pfändete sie 1637 die Weinberge und Weinlager, die Legote in Jerez besaß. Am 29. Oktober dieses Jahres wurden in dieser Angelegenheit drei Zeugen in Sevilla vernommen. Legote wohnte damals bereits schon in Cadiz. Die Zeugen waren sämtlich Beamte des Erzbischöflichen Gerichtshofes; der eine procurador, der andere notario apostolico, beim dritten wird nichts Genaueres angegeben. Es hat fast den Anschein, als ob Legote selbst an der Audienzia arzobispal zu Sevilla vor seiner Übersiedelung nach Cadiz tätig gewesen war.

Aus der Sevillaner Zeit des Künstlers stammt sicher der überlebensgroße »hl. Hieronymus«, der letztes Jahr in der Sevillaner Kathedrale ans Tageslicht kam, bezeichnet



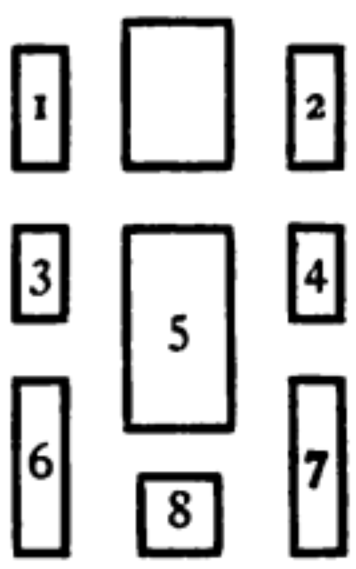
[1]) Die Fanega ist ein größeres Getreidemaß.

Es ist das einzige signierte Werk des Meisters, das wir bis jetzt kennen. Das Bild verrät in Auffassung und Behandlung deutlich den Einfluß Riberas.

In den Jahren, in denen er an dem Sagrario für Sa. Maria zu Arcos arbeitete, führte er auch die Gemälde für den Hochaltar der Pfarrkirche von Lebrija aus. 1628 war das eigentliche Altarwerk Miguel Cano in Auftrag gegeben worden. Dieser starb aber, wie wir schon erwähnten, über der Arbeit, die nun sein Sohn Alonso zu Ende führte. Erst 1636 kam diese Arbeit zum Abschluß. Von Cano rührt nicht nur der eigentliche Retablo her, der, gut proportioniert, im Hauptstockwerk von vier Säulen geziert, sich in zwei Etagen über einem starken Sockel erhebt, sondern auch die beiden Prophetenstatuen auf den beiden äußeren Säulen und der Kruzifixus im Mittelteil des Obergeschosses. Verschollen ist leider die einst viel bewunderte Madonna, die den auf unserer Skizze mit 8 bezeichneten Platz schmückte.

Die Bemalung und Vergoldung des Altarwerkes, sowie die Ausführung der Gemälde hatte Pablo Legote übernommen. Er erhielt im ganzen 27 992 Realen. Die erste Zahlung erfolgte am 19. Juni 1629 (5000 rs.), die letzte im Jahre 1638.

Nicht klar ist es, ob in der Schätzung des Retablo, die der berühmte Bildhauer Montañez und der Architekt und Ensamblador Jeronimo Velasquez am 3. März vornahmen, bereits ein Teil der Arbeiten Legotes eingeschlossen ist. Die beiden taxierten den Wert der Arbeit auf 3250 Dukaten.



Die Gemälde gehören zu den vollendetsten Leistungen des Meisters. Es geht durch sie ein monumentaler Zug. Man merkt aber, daß die einzelnen Bilder im Verlauf mehrerer Jahre entstanden sind. Am frühesten scheint die Verkündigung (1, 2) gemalt worden zu sein, denn das Helldunkel ist hier noch lange nicht so ausgeglichen, wie bei der »Geburt« und der »Anbetung der Könige«. Es scheint, daß der Maler nach der Vollendung der Verkündigung und der beiden Johannesbilder (3, 4) die Arbeit für längere Zeit unterbrochen hatte.

Die Jungfrau der »Verkündigung« (1) zeigt ganz andalusischen Typus. In ein rosa Gewand und dunkelgrünen Mantel gekleidet, hat sie ihren Körper nach links gewendet, während sie ihren Kopf nach der rechten Seite neigt. Gabriel (2) zeigt sehr derbe Formen. Er kniet, mit mächtigen Flügeln ausgerüstet, in dunkelgrünes Gewand und weißgrauem Mantel gekleidet.

Die beiden Johannes, sehr männliche Gestalten, sind sitzend dargestellt; Johannes d. T. (3) trägt roten, Johannes Ev. (4) blauen Mantel. Bei dem großen Mittelbild, der »Verklärung Christi« (5) wandte Legote

ein von seinem Freunde Alonso Cano oft und mit viel Erfolg erprobtes Rezept an: Für die Gestalt Christi kopierte er einfach die berühmte Figur der »Verklärung« Raffaels; aber auch in anderen Teilen des Gemäldes zeigt sich deutlich der Einfluß der raffaelischen Transfiguration. Einige der Apostel, vor allem die ganz im Vordergrund, sind als Halbfiguren wiedergegeben. Sehr gelungen ist die Gestalt des Jüngers, der aufblickend sich etwas die Augen mit der Hand beschattet.

Auf dem Bild mit der »Anbetung der Hirten« kann man vielleicht am besten den Legoteschen Marientyp studieren. Legote war einer der ersten Maler, der den ganzen sinnlichen Zauber der jungen Andalusierin mit ihrer eigenartigen Mischung von Lebenslust, Melancholie, Leidenschaft und Nachdenklichkeit verherrlicht hat. Das Köpfchen seiner Madonna zeigt ein feines Oval, hohe Stirn, hochgewölbte Augenbrauen, dunkle, sehr lange Wimpern, schmale lange Nase und kleinen Mund. Keine Madonna Murillos übertrifft diese Jungfrau Legotes an Holdseligkeit und Anmut. Bei der »Anbetung der Könige« macht Maria einen etwas strengeren, zurückhaltenden Eindruck, als ob sie vor den Königen sehr würdevoll erscheinen wollte.

Bei der Hirtenanbetung hat die Jungfrau, die Hände betend gefaltet, den Kopf dreiviertel nach links gewendet. Das Christkind liegt, sehr rosig, gleichsam als Lichtquelle, auf einem weißen Tuch in der Krippe. Das Köpfchen erscheint etwas zu groß. Über der Jungfrau sieht man einen Hirten und einen Eselskopf; zur Rechten der Madonna den anbetenden Joseph. Nur Kopf und Hände sind sichtbar. Links von Maria erblickt man die schlanke Gestalt eines Guitarrespielenden Engels und über diesem den in prachtvollem Helldunkel modellierten Kopf eines Hirten. Ganz am Rand wird noch der Profilkopf eines Alten sichtbar. Es scheint, als ob der Rahmen hier einen beträchtlichen Teil des Gemäldes verdecke. Vorn sitzt ein Junge am Boden mit einer großen Trommel. Mit geöffnetem Mund blickt er zum Bild heraus. Diese Gestalt ist, seitdem sie Ruelas eingeführt hatte, in Andalusien sehr rasch beliebt geworden, die Künstler haben sich ihrer sofort bemächtigt.

Dieser Bursche besitzt einen Gefährten in dem Jungen, der dreiviertel vom Rücken gesehen, den Kopf dem Beschauer zuwendet und einen Korb mit Trauben trägt. Seine Kleidung besteht aus einem zerschlissenen, dunklen Rock und roten Hosen. Über dem Tambour sieht man ein Englein, das Blumen über die Krippe ausstreut. Die Luft erfüllen zahlreiche geflügelte Cherubinköpfe und Engel, die Schriftbänder halten.

Die Komposition leidet etwas an Überfüllung, macht aber doch keinen unangenehmen Eindruck. Das Ganze ist in ein vollendet behandeltes Helldunkel getaucht, das nur bei dem musizierenden Engel etwas scharf wirkt.

Von größtem Interesse für uns aber ist die »Anbetung der Könige«, denn hier zeigt sich am meisten der Einfluß des Ruelas. Man kann deutlich erkennen, wie die Darstellung des gleichen Gegenstandes auf dem 1625 entstandenen Retablo Mayor des alten Convento de la Merced zu Sanlúcar von Ruelas dem Meister als Vorbild gedient hat. Noch größere Verwandtschaft aber mit der Darstellung des Ruelas als das Gemälde in Lebrija zeigt ein anderes in der Kathedrale von Cadiz, von dem Cean Bermudez behauptete, es sei ein signiertes Werk des Agustin del Castillo. Schon als ich vor mehreren Jahren das Bild zum ersten Male sah, fiel mir die große Ähnlichkeit mit Werken Canos auf, nach wiederholter Prüfung unterliegt es mir aber keinem Zweifel, daß dieses Dreikönigsbild von niemand anderem als Pablo Legote herrührt [2]).

Die Madonna sitzt, die Augen niedergeschlagen, frontal, den Kopf dreiviertel nach links gewandt. Sie weist den gleichen Typus auf wie die der »Anbetung« von Lebrija. Das Christkind in weißem Hemdchen, das Köpfchen leise auf die Seite geneigt, lichtumflossen, ist von großer Anmut. Seine Linke hat es ausgestreckt, das andere Händchen hat der alte König ergriffen, um es zu küssen. Dieser, im Profil gesehen, in einen weiten weißen Mantel mit grünem Muster gehüllt, hält in seiner Rechten einen Goldpokal. Sein Kopf ist in ein starkes Helldunkel getaucht. Nur ein Teil der Stirn und der Wange wird vom Licht getroffen. Am Boden, zu seiner Rechten, liegt sein Szepter und sein weißer Turban. Auf der linken Seite blickt ein in Gelb gekleideter Junge nach dem Beschauer. Er lacht mit geöffnetem Mund, so daß die Zähne sichtbar werden. Er erinnert sehr stark an den jugendlichen Begleiter des Henkers auf der berühmten »Bartholomäusmarter« von Ribera, die ja unzählige Male in Spanien und Italien kopiert worden ist.

Über dem alten König erblickt man den Mohren, der ziemlich im Schatten steht. Er trägt ein weißes Gewand und roten Turban. Zu seiner Linken sieht man den dritten König, im Profil nach rechts gewendet. Er ist bartlos, in Dunkelgrün gekleidet und trägt in beiden Händen ein Goldgefäß. Die Helldunkelwirkung ist bei dieser Gestalt noch unausgeglichen. Die Schattengrenzen sind sehr stark markiert. Der hl. Joseph, der über dem Kopf der Madonna sichtbar wird, ist eine wenig edle Erscheinung. Ziemlich bejahrt, in Graublau und Hellbraun gekleidet, stützt er sich auf einen Stock. Auch bei ihm ist das Helldunkel noch wenig ausgeglichen und von einer etwas grellen Wirkung.

Im Hintergrund sieht man das Gefolge der Könige. Besonders fällt ein junger braunlockiger Mann mit einem Schnurrbart auf, der vor sich hinschaut. Er trägt einen großen Federhut und roten Mantel.

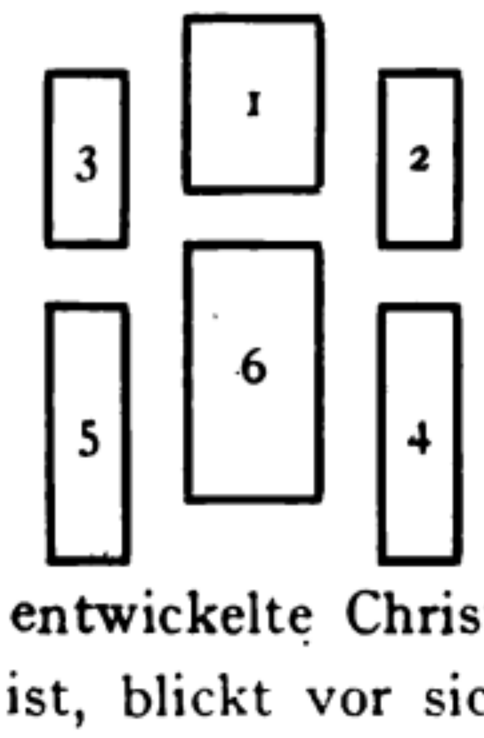
[2]) Vgl. Enrique Romero de Torres, Un cuadro de Pablo Legot en la Catedral de Cadiz (Diario de Cadiz, 15 Diciembre 1909).

Als eine Eigentümlichkeit Legotes bemerkt man auf dem Bild zu Cadiz wie auf denen von Lebrija die außerordentlich großen Ohren der Figuren.

Im Gegensatz zu der Anbetung in Cadiz, wo die Abhängigkeit von Ruelas noch ziemlich stark verspürbar und das Helldunkel noch keineswegs ausgeglichen ist, weist die Darstellung in Lebrija wesentliche Fortschritte auf. Hier ist nicht nur alles freier und abgerundeter, sondern vor allem viel monumentaler. Der alte König ist ein Hüne, dessen Formen sich in dem weiten gelben Gewand und dem pompösen weiß-hellrosa Mantel verlieren. Das Christkind, dessen Köpfchen eine kleine Glorie umgibt, berührt mit einem Händchen die mächtige Stirn des alten Königs, der in seiner Hand das andere Händchen des Kindes hält, um es zu küssen. Am Boden liegt sein weiß und blaugestreifter Turban und sein goldenes Szepter. Rechts, hinter dem alten König, steht ein Bursch, nach dem Beschauer blickend, und der zweite König in sehr reicher Kleidung, ein Goldgefäß in der Hand. Sein Kopf ist in sehr weichem Helldunkel gehalten. Über dem ersten König erblickt man den Mohren in rotem Gewand und über Maria den hl. Joseph, dunkelhaarig, ohne den üblichen Vollbart, einen Stock in der Hand. Das zahlreiche Gefolge der Könige im Hintergrund ist nicht gut erkennbar. Die Faltengebung ist durchweg von großer Geschicklichkeit und ohne die geringste Härte.

Ein volles Menschenalter nach dem Altarwerk von Lebrija führte Legote, wie wir schon kurz bemerkten, um 1665 die Gemälde des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Espera aus, einem kleinen Dörfchen, ca. 15 km von Arcos des la Frontera entfernt. Es ist die reifste Leistung des Künstlers. Die Helldunkelwirkung ist sehr ausgeglichen und die Auffassung von hohem Adel.

Leider befindet sich aber dieses Meisterwerk in einem höchst beklagenswerten Zustand. Nicht nur daß die Gemälde eine dicke Staub- und Schmutzschicht bedeckt, man sieht auch mehr als einen großen Riß. Durch diesen Umstand ist es leider nicht möglich, diese Arbeit Legotes in ihrem vollen Umfang zu würdigen.



Die »Verkündigung« (1) enthält nichts Besonderes. Die »Heimsuchung« (2) hat der Künstler sehr feierlich gestaltet. (Maria im roten Gewand und grauem Mantel umarmt Elisabeth.) Bei der »Darstellung im Tempel« (3) sieht man nur die Jungfrau, das Kind und den Hohepriester. Dieser, in einen sehr reichen Mantel gehüllt, hält, zum Himmel blickend, in seinen Händen das kräftig entwickelte Christkind. Maria, die wie bei der »Heimsuchung« gekleidet ist, blickt vor sich nieder.

Die Anbetung der Hirten (4) ist in sehr reichem Helldunkel gehalten. Vor allem bewundert man wieder die Gestalt der heiligen Jungfrau. Links sieht man einen älteren bartlosen Hirten im Profil, das Kind anbetend. Zu seinen Füßen liegt ein Schaf. Über diesem Alten steht ein sich vorbeugender Junge, der wiederum an den, bei Gelegenheit des Dreikönigsbildes in Cadiz erwähnten Burschen aus Riberas »Bartholomäusmarter« erinnert. Ihm zur Seite steht ein Schäfer (oder der hl. Joseph?) bärtig, ein Mann im Alter von einigen dreißig Jahren. Ein dritter kniet zwischen ihm und der Jungfrau. Rechts von ihm kommt noch einer herbei mit einem Lämmlein auf der Schulter.

Im Vordergrund sitzt ein junger Kerl am Boden, in grauem Gewand, eine rote Mütze auf dem Kopf; er spielt auf einer Flöte, die er mit der Linken hält, während er mit der Rechten eine Trommel rührt. Rechts von ihm kauert ein Mädchen, das lächelnd nach dem Beschauer blickt und ein Tamburin schlägt. Zwischen diesen beiden Figuren sieht man einen Hund. Rechts am Rand schließlich steht ein Junge, der auf einem Dudelsack bläst. Links im Hintergrund ist die Verkündigung an die Hirten dargestellt.

Die Luft bevölkern zahlreiche Engel. In der Mitte fliegt ein in Blau gekleideter nach unten, ein großes Band mit der Aufschrift G l o r i a i n e x c e l s i s in den Händen. Besonders fällt diese Gestalt durch die treffliche Verkürzung und die vollendete Behandlung des Helldunkels auf. Die andern Englein sind nackt und streuen Blumen auf die Erde. Durch das Dach der Scheune, in der sich die Szene abspielt, fallen Rosen auf das Christkind.

Die Komposition der »Anbetung des Könige« (5) ist die gleiche wie die in Lebrija. Maria hält das kräftig entwickelte Kind vor sich, so daß es nicht eigentlich auf dem Schoß sitzt. Mit ihrer Linken hat die Madonna das linke Ärmchen des Knäbleins ergriffen, das mit seinem linken Händchen den Scheitel des alten Königs berührt. Die Mutter scheint so das Christkind bei der Segenspendung zu unterstützen. Der alte König ist eine edlere Erscheinung als der auf der Darstellung zu Lebrija. Mit der einen Hand hat er ein Füßchen des Kindes erfaßt und hält in der anderen einen goldenen Pokal. In der linken Ecke liegt sein Turban und Szepter. Die Gestalt dieses Königs wird von der des zweiten überschnitten, der im Vordergrund im Profil gesehen steht; er ist dunkelbärtig, sein Gesicht etwas gerötet; in der Hand hält er ein Räucherfaß. Hinter ihm erblickt man zwei Pagen, die die Schleppe seines Mantels tragen; der eine hält außerdem noch den Turban seines Herrn. Mehr nach rechts und dem Hintergrund zu bemerkt man einen Jungen, der zum Bild herausschaut. Über dem alten König wird der Mohr sichtbar und über der Madonna der dunkelbärtige, lächelnde Joseph.

Im Gefolge der Könige fallen — rechts im Mittelgrund — zwei gewappnete Ritter auf, Männer in der Vollkraft ihrer Jahre: ohne Zweifel die Patrone der Kirche und Stifter des Retablo. Der eine mit braunem Vollbart blickt zur Hauptgruppe nieder; der andere mit Schnurrbart und »Fliege« schaut zum Gemälde heraus. Zwischen diesen beiden erblickt man einen dritten caballero in schwarzer Kleidung, wohl gleichfalls ein Mitglied der Stifterfamilie. Auch er sieht, den Kopf dreiviertel nach rechts gewandt, zum Bild heraus. Seine Züge sind sehr durchgeistigt.

Am Himmel steht, wie bei der Darstellung zu Lebrija, ein großer Stern, der seine Strahlen niedersendet.

Bei der »Verklärung Christi« (6) endlich zeigt die Gestalt Christi größere Originalität als die in Lebrija; ganz ist die Erinnerung an Raffael aber auch hier nicht ausgelöscht. Rechts blickt ein alter Apostel, die Augen mit den Händen beschattend, in die Höhe. Links sieht man die hl. Jungfrau. Zu beiden Seiten Christi werden im Gewölk musizierende Engel sichtbar. Sie erinnern lebhaft an die berühmten himmlischen Gestalten des Ruelas, die ja, wie man weiß, auch auf Murillo so großen Eindruck gemacht haben. Besonders der eine, der ein Violincello spielt und einen Fuß vorgesetzt hat, gemahnt an die entsprechende Gestalt auf dem großen Bild des Sevillaner Universitätsaltares von Ruelas. Sehr schön ist auch der, welcher eine Guitarre spielt. Vom Rücken gesehen, den Körper dreiviertel nach links gewandt, blickt er, den Kopf de face, nach dem Beschauer.

Von den anderen dokumentarisch beglaubigten Werken Legotes ist uns nichts erhalten. Am 11. März 1637 trat er, kurz vor seiner Übersiedelung nach Cadiz an seinen Freund Alonso Cano die Malerei eines Retablo für die Pfarrkirche von Campana ab, zu deren Ausführung er sich schon sieben Jahre vorher verpflichtet hatte. Den Apostelzyklus, den Legote 1647 für den Kardinal Spinola gemalt hatte, sah Bermudez noch im Hauptsaal des erzbischöflichen Palais zu Sevilla. Den lebensgroßen Figuren rühmt er Gediegenheit der Zeichnung und gutes Kolorit nach. Ein anderer Apostelzyklus (Halbfigurenbilder) befand sich einst, wie gleichfalls Bermudez berichtet, in der Misericordia zu Sevilla.

Neben den hier besprochenen gesicherten Arbeiten Legotes möchte ich noch eine Reihe von Gemälden nennen, die eine derartige Verwandtschaft in Stil und Auffassung mit den Werken Legotes zeigen, daß man sie mit völliger Gewißheit dem Meister zuweisen darf.

Wohl noch unter den Augen des Lehrers Ruelas selbst sind die Darstellungen der beiden Johannes am Hochaltar der Universitätskirche zu Sevilla entstanden, die gewöhnlich Alonso Cano zugeschrieben werden. Mit diesem haben sie aber nicht das mindeste zu tun, nie weisen vor allem Canos Gemälde einen so warmen Gesamtton und eine so dunkle Karnation auf,

nie sind die Werke seiner Jugendzeit, denn nur damals könnte Cano die Bilder gemalt haben, so weich modelliert. Ein weiteres Gemälde Legotes, eine »Begegnung Joachims und Annas«, ziert das Museum der schönen Künste zu Budapest. Das Bild (Nr. 301) ging lange Zeit auf den Namen Ribalta, dann auf den des Pacheco, mit dem es aber erst recht nichts zu tun hat. Ähnlich wie bei der »Anbetung der Könige« in Cadiz fühlte ich mich zuerst auch hier an Cano erinnert und habe die »Begegnung« in einer Besprechung der spanischen Gemälde des Budapester Museums als Cano mit einem Fragezeichen angeführt [3]). Nach einem Vergleich mit den gesicherten Arbeiten Legotes scheint es mir aber unzweifelhaft zu sein, daß wir hier ein Werk dieses Meisters vor uns haben. Der Einfluß Riberas ist hier sehr deutlich; der lächelnde vorgebeugte Knabe erinnert wiederum an den Jungen der Bartholomäusmarter, die Verkündigung an Joachim im Hintergrund ist sowohl was Komposition wie malerische Behandlung anlangt gleichfalls Ribera entlehnt. Die reizvolle Mädchenfigur links besitzt große Ähnlichkeit mit einer Gestalt auf der Anbetung der Könige in Cadiz. Die Hauptfiguren erinnern in ihrer Bewegung natürlich stark an die berühmte »Heimsuchung« Albertinellis, die Legote wohl im Stich gekannt hat. Das ganze ist in einem kräftigen Helldunkel gehalten.

Eine außerordentliche Verwandtschaft mit diesem Bild nun zeigt ein wohlbekanntes Werk, das früher Velasquez zugeschrieben wurde und jetzt auf den Namen eines anderen berühmten Spaniers, nämlich auf den des Zurbaran geht: die »Hirtenanbetung« Nr. 232 der National Gallery in London [4]).

Das Bild befand sich früher im Besitz des Conde del Aguila in Sevilla, wurde dann von Lord Taylor erworben, gelangte in die Sammlung Louis-Philippe und schließlich in die National Gallery. Schon Richard Ford erkannte den engen Anschluß an Ribera und hielt das Gemälde deshalb für eine Kopie nach einem verschollenen Original dieses Meisters. Aber mit Ribera direkt hat es nichts zu tun, schon die Technik ist, wie bereits Justi bemerkt, ganz verschieden. Justi rühmt des weiteren die Klarheit, Lebendigkeit und Einheit der Komposition. »Aber«, so fährt er fort, »ob das Bild von Zurbaran ist, an dessen Gemälde im Palast von Santelmo es erinnert, ist nicht sicher. Man vermißt bestimmte Merkmale, auch ist es allzufrei von seiner Befangenheit in Bewegung und Komposition«. [5]) Die Ähnlichkeit mit der Hirtenanbetung von Zurbaran, die sich jetzt im Museum von Grenoble befindet, ist nur sehr gering, wenn man dagegen das Londoner Bild mit der Budapester »Begegnung« vergleicht, wird einem die Ähnlich-

3) Monatshefte f. Kunstwissenschaft I, 518; dort auch Abbildung.

4) Abgebildet S. 133 in »Velasquez«, Bd. VI der »Klassiker der Kunst«.

5) Justi, Velasquez I, 114.

keit in die Augen springen. Was Einzelheiten anlangt, so vergleiche man nur einmal die hl. Anna mit der Alten. In der Behandlung des Helldunkels hier und dort wird man wohl kaum einen Unterschied finden. Da die Hirtenanbetung in einer Dämmerstimmung gehalten ist, weist das Bild natürlich vor allem im Grund noch tiefere Töne auf. Die Komposition der Verkündigung an die Hirten im Hintergrund ist der auf Riberas gleicher berühmter Darstellung im Louvre von 1651 sehr verwandt.

Gli editori di stampe a Roma nei Sec. XVI e XVII.

Appunti di

Leandro Ozzola.

(Mit 1 Textabbildung.)

L'illustre bibliotecario della Vaticana, p. Ehrle, nell' introduzione alla sua opera, »Roma prima di Sisto V« [1]), ha tracciato le linee fondamentali d'una storia, finora inesistente, dell'industria e del commercio delle stampe a Roma. Il suo studio, fondato sopra una grande abbondanza di documenti inediti, e condotto con profonda conoscenza della materia, pur non essendo completo nei particolari, è così sicuro nelle conclusioni essenziali, che le ulteriori ricerche non potranno alterarne la fisonomia. Perciò, noi qui non ci accingiamo a fare altro, che a raggranellare attorno allo schema del p. Ehrle quelle poche notizie, che abbiamo potuto raccogliere nei nostri studi sul materiale delle stampe.

Il P. Ehrle comincia la sua storia degli editori a Roma con Antonio Salamanca, ch'egli ritiene il primo commerciante del genere d'una qualche importanza. Io credo però, che l'esempio di una organizzazione industriale per produrre e smerciare delle stampe sia anteriore, e si debba ricercare nell' opera di Raffaello Sanzio.

In un tempo, in cui ogni autore vendeva da sè le proprie incisioni, e lo smercio di esse era strettamente legato alla fama di chi le aveva eseguite, o di chi aveva fornito l'originale, sarebbe stato molto difficile, per non dire impossibile, creare una casa di vendita senza l'appoggio d'un grande nome nel campo dell' arte. Perciò noi riteniamo come fondatore di questa industria lo stesso Urbinate. Infatti l'accordo di Raffaello con Mario Antonio Raimondi, e allievi di lui, per la riproduzione dei suoi disegni, non si può concepire altrimenti che come l'organizzazione d'una ditta industriale. Ecco, come il Vasari si esprime a questo proposito nella Vita del Raimondi: »Aveva Raffaello tenuto molti anni a macinar colori un garzone, chiamato il Baviera, e, perchè sapea pur qualche cosa, ordinò che Marcantonio intagliasse ed il Baviera attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole ed in grosso ed a minuto a chiunque ne volesse.

[1]) Roma-Danesi 1908.

E così, messo mano all' opera, stamparono un' infinità di cose, che gli furono di grandissimo guadagno; e tutte le carte furono da Marcantonio segnate con questi segni: per lo nome di Raffaello Sanzio da Urbino R. S., e per quello di Marcantonio M. F.« [2]). In queste poche righe è limpidamente espresso lo scopo industriale e l'impianto materiale dell' azienda: Raffaello forniva il materiale artistico, un operaio stampatore, e il nome principale della ditta; molto probabilmente anche gran parte del capitale.

Sorta sotto così buoni auspicî, l'azienda poco dopo si allargò per l'assunzione di altri incisori come aiuti di Marcantonio. Ciò sappiamo dallo stesso Vasari: »Venuta in pregio e riputazione la cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui (Marcantonio) per imparare. Ma tra gli altri fecero gran profitto Marco da Ravenna, che segnò le stampe col segno di Raffaello, R. S. e Agostino Viniziano, che segnò le sue opere in questa maniera, A. V.« [3]). Che il direttore e sostenitore di questa azienda fosse proprio Raffaello si può trovare confermato anche dall' accenno del Vasari alla scissione dei soci, dopo la morte dell' Urbinate. »E tutte queste cose, egli dice, furono stampate vivente Raffaello, dopo la morte del quale essendosi Marco e Agostino divisi, ecc. [4]). Marco da Ravenna parimente, oltre le cose che si sono dette, le quali lavorò in compagnia d'Agostino, fece molte cose da per sè, che si conoscono al già detto segno [5]).

È da notare poi che parte delle incisioni che portano il monogramma S. R. riproducono non solo l'opera di Raffaello, ma anche monumenti o ricostruzioni dell' antichità classica [6]). Tali riproduzioni dall' antico sono per noi un argomento in più per confermare che la società di Raffaello non aveva il semplice scopo artistico di divulgare l'opera sua, ma intendeva anche sfruttare il desiderio delle cognizioni archeologiche, che in quel tempo andava prendendo uno sviluppo meraviglioso fra le persone colte di tutta Europa. Quelle stampe assumevano un valore eccezionale, sia per il materiale che rappresentavano, sia per la garanzia offerta dalla firma di Raffaello.

---

[2]) Ed. Milanesi V. 411.

[3]) Ivi pag. 414. Noi non possiamo sapere per quale ragione Agostino Veneziano entrando nell' azienda, conservasse le sue iniziali nella segnatura delle stampe, mentre Marco Ravennate restava un anonimo sotto la segnatura della ditta. Può darsi che questi non firmasse con le sue iniziali, perchè potevano confondersi con quelle di Marcantonio Raimondi. E'risaputo che il monogramma S. R. non è la firma esclusiva di Marco Ravennate; ma nessuno, io credo, l'ha ritenuto finora la sigla commerciale della ditta Raffaello. Si distruggono così tutte le difficoltà delle altre interpretazioni.

[4]) Ivi p. 416.

[5]) Ivi p. 420.

[6]) Citiamo qualche esempio: Il Trono di Nettuno ed. R. S. V. Gab. N. d. st. Roma (Sc. 15; 30 556); Le Grazie (ivi; Sc. 14; 30 559); il Cavaspina del Campidoglio (ivi; Sc. 15; 30 529); L'Interno del Colosseo con la lotta di Darete ed Entello (ivi; Sc. 15; 30 544) e le riproduzioni molto note del Marco Aurelio e del Lacoonte.

Perciò è facile supporre che i rami di quelle incisioni, dopo la morte dell' Urbinate, fossero molto ricercati dagli editori; esse avevano oramai conquistato il credito del pubblico e costituivano un commercio sicuro, un guadagno senza rischi e quasi senza spese.

A chi siano passati quei rami, dopo lo scioglimento della società, è difficile dire con sicurezza; probabilmente gran parte sarà rimasta a Marcantonio, e il resto rispettivamente agli altri incisori di minore importanza. Questo stato di cose può essere durato fino al 1527, l'anno del sacco di Roma, disastroso anche per i nostri tre artisti [7]); dopo del quale anno i rami della ditta Raffaello passarono in mani diverse [8]). Chi raccolse la maggior parte di quelle sparse membra fu indubbiamente Antonio Salamanca, milanese. Egli non era propriamente un incisore, ma qualche pratica del mestiere l'aveva [9]). Teneva bottega di libraio a Campo dei Fiori [10]). Il p. Ehrle fa cominciare la sua attività editoriale col 1538 ([11]); ma a me è venuto fatto di trovare una sua stampa con la data di otto anni prima. Rappresenta Maria Maddalena di Giacomo Francia e porta la segnatura: »I. F. 1530 Ant. Sal. exc.[12])«. Numerosi furono i rami della ditta Raffaello, che passarono nella sua bottega e furono da lui ristampati e rimessi in commercio. Ne citiamo qui in nota alcuni che si trovano nel Gabinetto nazionale delle Stampe di Roma [13]). La sua maggiore attività però data dal 1538 al 1553 con riproduzioni d'antichità romane. In quest' ultimo anno si univa in

7) Il Ravennate vi perdette la vita, e il Raimondi tutta la sua fortuna, sicchè si ridusse, secondo il Vasari, »poco meno che mendico, perchè oltre al perdere ogni cosa, se volle uscire dalle mani degli Spagnuoli, gli bisognò sborsare una buona taglia; il che fatto si partì di Roma, nè vi tornò mai poi; laddove poche cose si veggiono fatte da lui da quel tempo in qua« (ivi) — Di Agostino lo storiografo aretino afferma: »Venne dopo le cose dette (il sacco) a Fiorenza« (ivi).

8) Una stampa, per es: rappresentante Venere ed Amore in mare, con la sigla R. S. porta anche la segnatura: Gio. Mario Paluzzi formis, Roma. V. Gab. naz. d. St. Roma (Sc. 14; 30 532).

9) V. Zani, il quale cita una sua Pietà da Michelangelo con la dicitura: »Antonius Salamanca quod potuit imitatus Exculpsit (Zani p. 1547—56 not. 3). Il Nagler (Künstler-Lexikon: Salamanca) la cita con la data 1547. Degli editori di Stampe a Roma, dal Salamanca in poi, è fatto un breve cenno anche nel Lexicon typographicum Italiae di G. Fumagalli (Firenze 1905) a pag 350 e segg. Dei singoli editori dà qualche notizia anche il Nagler nel suo Künstler-Lexikon sotto i rispettivi nomi.

10) V. p. Ehrle, op. cit. App. p. 35. l. 5.

11) V. op. cit. p. 13 e n. 3.

12) G. n. d. st. Roma; inv. 5171.

13) La stessa Venere ed Amore dell' editore Paluzzi »S. R. Ant. Sal. exc.« (14; 30 533); Satiro che rapisce una Ninfa »Ant. Sal. exc. (14; 30 541); Galatea e ciclope »Ant. Sal. exc.« (15; 30 545); Sileno fauno e satiri »Ant. Sal. exc.« (15; 5051); I fatti dell' Eneide, Quos Ego (Ant. Sal. Exc.); Scipio, Aphrica »Ant. Sal. exc.« (inv. 4953).

società con Antonio Lafrery; e nel 1562 veniva a morire prima ancora, che scadesse il termine della società [14]).



Beautrizet. Ritratto di Antonio Salamanca.

La sua importanza come editore di cose archeologiche, fu riconosciuta dagli stessi contemporanei. Il Beautrizet ne incise il ritratto e sotto

[14]) V. Ehrle op. cit. p. 13. Egli cita anche la sua produzione datata (ivi n. 3). L'unica cosa di qualche importanza che noi possiamo aggiungere a quel catalogo è senza data; il Ritratto di Carlo V Di Niccolò della Casa. Porta la segnatura: N. D. LA CASA Lotaringius F. Ant. Salamanca excudebat. G. n. d. st. Roma (inv. 69 864). Il Nagler, nel Künstler-Lexicon, sotto la voce Salamanca, cita parecchie sue stampe datate dal 1540 al 1561.

vi scrisse l'epigrafe: »Antonius Salamanca orbis e Urbis antiquitatum imitator.« Noi qui lo riproduciamo per la prima volta [15]).

Il socio del Salamanca nella convenzione stipulata l'anno 1553, era Antonio Lafrery, del quale il p. Ehrle cita delle edizioni datate dal 1544 al 1577 [16]), e segue con documenti le vicende commerciali. Nel 1563 il figlio ed erede del Salamanca, Francesco, volle sciogliersi dal Lafrery e riprendere la sua parte del materiale incisorio. Di esso non è piu possibile rintracciare con sicurezza la storia. Il Lafrery invece, alla sua morte (1577), lasciò i suoi rami in eredità al pronipote Claudio Duchet (1577—1585) e al nipote di questi, Stefano Duchet (1577—1583). A Claudio Duchet poi successe il cognato, Giacomo Gherardi, come amministratore del figlio di Claudio, coll' obbligo di conservare la segnatura: »haeredes Claudii Duchet«.

La via seguita dalla maggior parte dei rami della ditta Lafréry-Duchet, per arrivare dal Gherardi, morto nel 1593, alle due famose case dei De Rossi, secondo il p. Ehrle, dovette passare prima dalla bottega di Giovanni Orlandi, al Pasquino, e poi da quella di Enrico Van Schoel, che sarebbe l'immediato predecessore dei De Rossi [17]). Alla documentazione del passaggio dei rami Duchet al Van Schoel, possiamo aggiungere una stampa rappresentante la statua di Marforio, eseguita dal Beautrizet [18]). Porta due segnature: »Romae Claudij duchetis formis 1581«, e »Henricus Van Schoel formis.« La ragione per cui l'Orlandi sarebbe l'intermediario fra il Duchet e i deRossi sarebbe data, secondo il p. Ehrle, da molte rasure del suo nome in stampe, che portano quello del Van Schoel [19]) Questo fatto parziale non ci può indurre però ad affermare una successione costante. Il p. Ehrle cita delle stampe dell'Orlandi, datate dal 1598 al 1609. Io ne ho trovata un' altra, che estende l'attività dell'Orlandi fino al 1628, e lo mostra perciò contemporaneo dei De Rossi. Sicchè il suo materiale incisorio, per passare a questa famiglia, cronologicamente non aveva alcuna necessità dell' intermediario Van Schoel, a cui avrà ceduto dei rami solo per ragioni finanziarie [20]).

L'ultima, non segnalata dal p. Ehrle, rappresenta la Visita della Vergine a Sant' Elisabetta, da Andrea del Sarto, e porta la data 1561.

[15]) Era già stato citato dal P. Ehrle (o. c. p. 13 n. 2) sulla scorta del Bartsch P. G. XV. 243. Vedi G. n. d. st. Roma (inv. 69 867).

[16]) Io non posso aggiungere al suo catalogo che una stampa del Gabinetto nazionale di Roma, datata entro quei limiti: La Statua di Pasquino (Beautrizet): »Io son come paio un Babbuino ecc.« Ant. Lafreri. Formis. Romae. 1550 (Inv. 71 154).

[17]) V. op. cit. p. 20 e not.

[18]) Reca anche un sonetto che comincia: »Quest' è di Roma un nobil cittadino« ecc. V. Gab. n. d. st., Roma (inv. 71 151).

[19]) V. Ehrle op. cit. p. 20.

[20]) L'incisione citata è una stampa del Ribera, rappresentante Sileno: Ecco le indicazioni: Jos. Ribera f. Part. 1628. Giovanni Orlandi Romano D. D. (G. n. del. st. Roma

Parallelamente a questi successori all' ingrosso, a Roma erano anche parecchi altri stampatori nel cinquecento, alle cui mani arrivavano i rami delle ditte soprannominate. Il p. Ehrle cita Lorenzo della Vaccheria, Paolo Graziani, Pietro de Nobili, Nicolò Van Aelst e parecchi altri. Di Lorenzo della Vaccheria noi possiamo rammentare anche un parente, forse figlio, e una sua pubblicazione datata coll' anno 1600[21]). Girolamo Francini, che aveva bottega all' insegna della Fonte, nel 1587, pubblicava una Pianta di Roma eseguita da Ambrogio Brambilla[22]), e nel 1589 una Guida di Roma in spagnuolo[23]). La prima apparizione di Giacomo Lauro nel campo della nostra industria, è posta dal p. Ehrle verso il 1612, con una edizione dell' Antiquitatis Urbis Splendor[24]). Invece nel 1590 egli firmava già la ristampa di un rame della ditta Raffeallo[25]). Giovanni Guerra Modenese non è affatto citato dal nostro storico. Nel 1568 egli pubblicava una grande stampa di Natal Bonifacio da Sebenico, rappresentante l'innalzamento dell' obelisco Vaticano sulla piazza di S. Pietro[26]). Di Cesare Capronico si ha notizia da una sua stampa del 1598, passata poi in proprietà di Giambattista d Rossi[27]).

Nel secondo decennio del seicento si hanno già le prime menzioni di quella famiglia milanese dei de Rossi, che sarà per un secolo il »mare

---

(S. 23; 4472). Il rame passò direttamente in proprietà di Giangiacomo de Rossi, come si rileva da un' altra edizione col suo nome e la data 1649. Dell'Orlandi, senza data, è una serie di soldati incisi da Teodoro Filippo Liagno; portano la segnatura: Teodor. Filippo de Liagno Nap. inv. et fec.; Gio. Orlandi for. (ivi; B. 3; 4454 e. s.). Le stesse stampe passarono a Giuseppe de Rossi, che, in una seconda edizione, vi poneva la segnatura: »Giuseppe de Rossi 1635« (ivi; inv. 4448). In data del 1612 a Roma esisteva un altro editore di nome simile, P. P. Orlando. Citiamo di lui: »Orlandus Joa. Almae Urbis Romae ecc. antiqua et nova Notabilia nuper edita a P. P. Orlando. Romae 1612 V. Cat. della Libreria antiquaria Lang. Roma (X. 130).

[21]) Rossi Bartolomeo. Ornamenti di Fabbriche ecc. di Roma ad istanza di Andrea della Vaccheria, all' insegna della Palma 1600. Essa è citata anche dal P. Ehrle (op. cit. d. 10 not. 9), ma senza il nome di Andrea.

[22]) Nova Urbis Romae descriptio Anni 1587 per Ambrosium Brambilla ecc. Romae apud Hier. Francini ad signum fontis. V. Cat. Lib. Lang (X. 229).

[23]) Las Cosas meravillosas de la S. Ciudad de Roma. En Roma por Hieronimo Francino librero, ala ensegna de la Fuente. 1589. V. Cat. Lib. Lang. (X. 187).

[24]) V. op. cit. p. 26 n. I. Il p. Ehrle dà anche un ricco catalogo delle edizioni successive.

[25]) Porta la segnatura S. R. e insieme: Jacobus Laurus instauravit et excussit. 1590 V. Gab. n. d. st. Roma (S. 14; 66761).

[26]) Disegno nel quale si rappresenta l'ordine tenuto in alzar la Guglia il dì ultimo di Aprile 1586. Domenico Fontana ecc. Natal Bonifacio de Sebenico fece. Jo. Guerra Mut. delin. et imprimi curavit. Roma Agosto 1586 V. Cat. Lib. Lang. (X. 1290).

[27]) L'incisione è di Raffaele Guidi dal Barocci, e rappresenta il Seppelimento di Cristo. Porta l'indicazione: Cesar Capronico excuti Rome anno Di 1598, e la segnatura de Rossi. V. Nagler K. L. (De Rossi Gio. Batta).

magnum«, nel cui seno andrà a confluire la massima parte dei rami preesistenti. Le loro botteghe alla Pace e in Piazza Navona assorbirono anche quasi tutto il commercio delle stampe, che si faceva a Roma.

La piu antica notizia del fondatore della ditta alla Pace, Giuseppe de Rossi (che aveva bottega sul cantone, all' insegna di Parigi) risale, secondo il p. Ehrle, al 1613, data che si legge sopra una stampa rappresentante Zetus ed Amphiom[28]). Un' altra data, che si riferisce all' editore, è citata dallo stesso storico: nel 1635 Giuseppe de Rossi fa testimonianza per Giacomo Lauro, e afferma che lo conosce da piu di trenta anni[29]). Da ciò si deduce, che a quell' età era già attempato e da lungo tempo dimorava a Roma. A queste due date noi possiamo aggiungerne qualcun' altra ricavata dalle sue stampe; vanno dal 1615 al 1638[30]).

Il p. Ehrle, nello specchietto della genealogia dei de Rossi alla Pace, pone per induzione come termine ultimo dell' attività di Giuseppe l'anno 1639. Io credo che la data debba essere riportata indietro almeno d'un anno, perchè nel 1638 appaiono già le prime stampe del successore Giangiacomo, il più illustre rappresentante della famiglia[31]). La stessa data anticipa di due anni anche l'attività di Giangiacomo, fatta cominciare col 1640. Nello stesso anno 1638 Gian Giacomo pubblicava un libro di »Icones et segmenta nobilium Signorum et Statuarum quae Romae extant«[32]).

---

[28]) V. op. cit. p. 22.

[29]) Ivi.

[30]) 1615 — Una serie di animali di A. Bloemaert, che Gius. de Rossi donò al duca di Altemps: »All' Illmo Sig. Duca Altemps. Giuseppe de Rossi dona. Oratio Brunetti senese fece. 1615. A. Bloemaert inv.«, V. Gab. n. d. st. Roma (35, H, 15; 37 408).

1618 — Una serie di Fontane di Roma e altrove di Giovanni Maggi: »Fontane Diverse, che si vedano nell' alma città di Roma et altre parte d'Italia delineate da Giovanni Maggi Romano, poste in luce da Giosepe de Rossi Milanese. In Roma l'Anno M. D. C. XVIII V. G. n. d. st. Roma (F. N.; 10 825).

1635 — L'edizione dei soldati del de Liagno, già pubblicati dall' Orlandi. V. Gab. n. d. st. Roma (26 N. 16; 4448).

1636 — Una stampa da Tiziano di Gio. Andrea Podesta, rappresentante gli amorini attorno alla statua di Venere. Porta la segnatura: Romae ecc. 1636. Apud. Joseph. De Rubeis. Gio. Andrea Podesta. V. Kupf. Sam. Albertus II. Dresda. (It. Sch. 334; 39 707).

Il Nagler cita di lui anche queste due Serie di stampe: »1618. Josephi de Rubeis illustrium urbis Romae aedificiorum et ruinarum monumenta (50 fol. in 4). — 1619 Prospetti degli edifici antichi ecc. —

[31]) E'una serie di paesaggi di Ercole Bazzicaluve di Pisa. Una porta la dedica e la data: Di Firenze adi 24 di ottobre 1638. Gio. Iacomo Rossi formis. Romae, alla Pace all' insegna di Parigi. V. Kupf. Kab. Dresda. (A. 1028. 3. p. 37).

[32]) Il titolo porta l'indicazione: Romae J. J. de Rubeis, 1638. V. Cat. Lib. Lang. (X. 1659).

Citiamo in nota altre sue stampe, diverse da quelle già conosciute, da lui pubblicate tra il 1640 e il 1684 [33]).

Vivente Giangiacomo, Giandomenico de Rossi pubblicava delle stampe con l'indicazione della famosa bottega alla Pace. Non è improbabile che questo Giandomenico fosse un fratello più giovane di Giuseppe, e zio o padre di Giangiacomo, come fu gia creduto da taluno, confondendolo con Domenico [34]). Di questo editore, ignoto al p. Ehrle, cito due stampe degli anni 1640 e 1655 [35]).

33) 1640 — Baccanale. Dedica: Principi Paulo Jordano II, Bracciani Duci. And. P(odesta) DDD. 1640. Romae, apud. Gio. Iacomo de Rossi alla Pace. V. Dresda Kupf. Sam. Albert II. (It. Sch. 334; 39 702).

— 1648. Una Allegoria di Pietro Testa; Giovanni Iacomo de Rossi formis Romae 1648 alla Pace. (ivi; 42 084).

— 1649. Bacco del Ribera. Joseph Ribera ecc. f. Partenope 1628. Alla Pace, Gio. Iacomo Rossi formis Romae 1649. Questo rame era già stato usato dall' Orlandi e da Giuseppe de Rossi. V. Gab. n. d. st. Roma (Sc. 23; 4471).

— 1650. Urbis Romae novissima delineatio MDCL. Io. Jacobus de Rubeis excudebat Romae ad Pacem 1650. V. Cat. Lib. Lang. (X. 234).

— 1651. Nuova raccolta degli obelischi et colonne antiche dell' alma città di Roma ecc. 1651 Gio. Iacomo Rossi li stampa alla Pace in Roma V. Gab. n. d. st. Roma (F. N. 10 824).

— 1655. La Calvacata con le sue cerimonie del Pontefice nuovo ecc. in occasione dell' elezione di Alessandro VII. Roma G. Iac. Rossi 1655. V. Cat. Lib. Lang. (X. 1369).

— 1660. Vestigi delle antichità di Roma, Tivoli ecc.; si stampano in Roma da Gio. Iacomo de Rossi. Alla Pace Allinsegna di Parigi. 1660. (ivi, 184).

— 1667. Romani Pontificis publicae et solemnes actione. In occasione dell' esaltazione ecc. di Clemente IX. Roma Io. Jac. De Rubeis 1667 (ivi 1579).

— 1669. Nuova et esatta pianta del Conclave, ecc. fatto nella sede vacante di Papa Clemente IX G. B. Falda dis. et inc. Roma G. Jac. Rossi 1669 (ivi 1371).

— 1671. Veduta del Castello e Ponte Sant' Angelo. Disegno di Lor. Bernini, nuovam. delin. et intagl. da G. B. Falda da Valduggia. Data in luce da Gio. Giac. de Rossi. 1671 (ivi 548).

— 1683. Li Giardini di Roma ecc. intagliati da Gio. Batta Falda. Nuovamente dati alle stampe con direttione e cura di Gio. Giacomo de Rossi alla pace all' insegna di Parigi, in Roma l'anno 1683 (ivi 45).

— 1684. Insignum Romae Templorum prospectus ecc. a. Io. Jacubo De Rubeis Romano. Suis typis, ad aedem Pacis, 1684.

Il Nagler cita di lui: il Redentore in grembo a sua Matre da Annibale Caracei, 1649; I Vestigi delle antichità di Roma del du Perac, ristampa del 1680.

Noteremo ancora qualche stampa senza data. La Servitù, da Andrea Mantegna, Gio. Jacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace V. Gab. n. d. st. Roma (inv. 50 614) — Allegoria di Pietro Testa. Si stampano alla Pace per Gio. Jacomo de Rossi in Roma all' insegna di Parigi. V. Kupf. Sam. Alb. II. Dresda (Ital. Sch. 360; 42 088).

34) V. p. Ehrle p. 22.

35) La prima è una Scena di Amorini di Andrea Podesta con la dedica: »Al Sig. Guido Reni And. P(odesta) DDD. Romae apud Gioan Dominico de Rossi alla pace, 1640«. V. Kupf. Sam. Alb. II. Dresda. (Ital. Sch. 360; 39 703). L'altra porta questa indicazione:

L'erede di Giangiacomo fu il figlio Domenico, che nel 1693 firmava così un rame: »Dominici de Rubeis, Io. Iacobi filii et haeredis«[36]). L'anno prima però aveva già stampato un Prospetto del Palazzo Pontificio nel Quirinale ecc., di cui il P. Ehrle non ha avuto notizia[37]). Aggiungiamo in nota alcune sue stampe datate[38]). Gli ultimi rami di Domenico, secondo il p. Ehrle, si dovrebbero ritenere del 1720, perchè nel 1721 compare già il nome di Lorenzo Filippo sulle piante dei Conclavi, e l'edizione del 1724 di un Catalogo della casa, porta la dicitura: »Lorenzo Filippo de Rossi del fu Domenico, erede di Gio. Giacomo«[39]). Lorenzo Filippo pubblicò altre edizioni del suo catalogo fino al 1735; la prossima del 1741 è già della Calcografia Camerale, alla quale, nel 1738, era stato venduto tutto il materiale incisorio della ditta[40]).

Accanto ai de Rossi della Pace, si svolgeva la casa dei de Rossi di Piazza Navona, egualmente milanesi, e con ogni probabilità parenti[41]). Questa ditta ebbe origine verso il 1640, come risulta dalla segnatura d'una pianta di Roma[42]). Nella bottega di Giambattista, che è il capostipite, vediamo ancora conservati dei rami del Salamanca. In una stampa, per

---

»Urbani VIII Barberini ecc. in Vaticano Tumulum ecc. Roma G. D. Rossi, 1655« V. Cat. Lib. Lang. (X. 424). — Verrebbe fatto di pensare che questo Giandomenico sia una stessa persona con Domenico, figlio ed erede di Giangiacomo, se non l'impedisse la favolosa distanza fra la prima e l'ultima stampa con tale firma: dal 1640 al 1720.

36) V. Ehrle. op. cit. p. 22 e 23 —

37) Fu inciso dal Cav. G. Wouters in occasione della comparsa delle sontuose carrozze del principe di Liechtenstein. Porta l'indicazione: »Data in luce da Domenico de Rossi alla Pace il dì 15 Luglio 1692; V. Cat. Lib. Lang. (X. 1539).

38) — 1693 Piazza Navona, antico Circo Agonale dell' Imperat. Severo Alessandro. G. Wouters delin. et sculp. Roma Dom. De Rossi 1693. V. Cat. Lib. Lang (X. 1239).

— 1693 Veduta della Piazza e Tempio di Santa Maria della Rotonda, già l'antico Pantheon. Dom. de Rossi, A. Specchi del. et incis. 1693. (ivi 1166).

Dal 1700 al 1717 pubblicava La Prospettiva ecc. del Padre Pozzo. Sono sue stampe senza data: Il disegno dell' arco trionfale fatto ecc. alla S. di N. S. Papa Paulo V. il 6 di novembre 1605. Dominicus de Rubeis formis ad Templum S. M. de Pace. — (Edizione posteriore?), Teatro delle Fabriche di Roma. 1665. A. Specchi dis. et int. Dato in luce da Domenico de Rossi dalle sue stampe in Roma. (Edizione di Giandomenico?) Nel 1705 e nel 1709 Domenico de Rossi pubblicava un Catalogo delle stampe esistenti nella sua bottega coi prezzi e misure. V. P. Ehrle op. cit. p. 23.

39) V. op. cit. p. 23. Nel 1727 fu pubblicato un ritratto del cardinale Giovanni Patrizi coll' indicazione: »Obijt die 31. Julij 1727. Dominicus de Rubeis haeres Jo. Jacobi formis, Romae ad Templ. S. Mariae de Pace.« Evidentemente in quell' anno fu soltanto aggiunta la dicitura commemorativa a un rame edito anteriormente. V. anche alcune Stampe di lui, senza data, citate dal Nagler nel suo Künstler-Lexikon.

40) V. Ehrle p. 22.

41) V. Ehrle p. 22 e 23.

42) V. Ehrle op. cit. p. 23, n. 5.

esempio, rappresentante un Sileno e Satiri, accanto alla segnatura, Ant. Sal. exc., si legge: Io. Bapt. de Rubeis exc.[43]). Di questo editore, il p. Ehrle ha citato molte stampe; noi non possiamo aggiungere che tre, datate dal 1640 al 1655[44]). D'un interesse speciale è il frontespizio dell' edizione dei Vestigi del Du Perrac del 1653, perchè in esso pare sia inciso il ritratto dell' editore[45]).

A Giambattista, che nel 1672 dirigeva ancora l'azienda, successe il figliuolo Matteo Gregorio, il quale in una stampa dell' anno 1696, rappresentante una Pianta di Roma, dà queste notizie: »Già esposta al pubblico da Gio: Battista Rossi mio padre«[46]). Alle sue stampe datate, (tra il 1686—1696) possiamo, far seguire tre altre del 1687, 1692 e 1693[47]).

Con Matteo Gregorio de Rossi, il p. Ehrle crede che si estingua la casa di Piazza Navona. È probabile però ch'essa continuasse ancora, sfruttando i vecchi rami, sotto la direzione di Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi, che segnarono qualche pubblicazione fino all' anno 1727, senza però indicare la bottega. Vivente Matteo Gregorio, troviamo una prima menzione di Michelangelo nel 1689[48]). Una piu esplicita indicazione di Michelangelo

---

43) Gab. n. d. st. Roma (S. 15; 5049) Nella incisione si vede ancora la firma d'un terzo editore: »Horatius Pacificus formis«. Lo stesso fatto si ripete per un' altra incisione, che rappresenta Galatea e un ciclope. Anche in essa si legge: »Ant. Sal. exc. e Jo. Bap. de Rubeis exc«. In un' altra stampa di Raffaele Guidi dal Barocci, rappresentante Il Seppelimento è segnato: Gio. Batta Rossi f. in Piazza Navona, Cesar Capronico excudit Rome anno Di 1598. V. Nagler K. L.

44) Esse sono: L'Urbis Romae aedificiorum etc. incisi dal de Cavalleriis nel 1569, nuovamente stampati da Giambattista nel 1640, sotto il titolo, Antichità di Roma. V. Cat. Lib. Lang. (X. 38 e 39).

I vestigi dell' Antichità di Roma del Du Perrac, editi nel 1653: »In Roma appresso Giambattista de Rossi milanese, in Navona, l'anno MDCLIII.« (ivi 43).

I Palazzi diversi dell' Alma città di Roma et altre, del 1655. »Ad istanza di Giambattista de Rossi in Piazza Navona. MDCXXXXXV« (ivi 131).

45) Togliamo la notizia dal Catalogo Lang. noi però non abbiamo potuto vedere, tale edizione. Il Nagler cita di lui anche un Prospectus urbis Romae del 1660, che sarebbe una ristampa dei Prospetti degli edifici antichi di Giuseppe de Rossi.

46) V. Ehrle op. cit. p. 23 n. 5.

47) Eccole: — Il famoso Campidoglio ristaurato ecc. misurato e dis. da Gius. Tiburtio Vergelli da Recanati e nuovam. dato alle stampe da Matt. Greg. Rossi 1678 — Nel 1692 fu accomodato il rame con l'aggiunta delle rampe. V. C. Lib. Lang. (X. 497).

— Prosp. interno ed esterno dell' antico tempio romano detto Pantheon. Nuovamente dato in luce con le stampe originali da Matteo Gregorio Rossi disegn. da Gius. Tiburt. Vergelli Recan. int. da Pietro Girelli l'an. 1692 (ivi 1165).

— Prospectus Columnae Antonini Pij Imp. Roma, M. Gr. de Rubeis. 1693. (ivi 648). Il Nagler cita anche Cinque obelischi di Roma; uno porta la data 1688.

48) Ritratto di Roma moderna. Roma M. A. Rossi. 1689. V. Cat. Lib. Lang. (X. 164).

e Pier Vincenzo de Rossi ci è offerta dalla segnatura d'una loro Guida di Roma del 1697[49]. Il primo volume della stessa Guida nella ristampa del 1727 porta l'indicazione editoriale: Fratelli de Rossi[50]. L'ipotesi che si tratti dei de Rossi a Piazza Navona[51] è appoggiata anche dal fatto che l'altro ramo, a quel tempo, era rappresentato da Lorenzo Filippo. Dopo il 1727 di questa casa non si ha piu notizia; non è improbabile che essa abbia smesso o rallentato il suo commercio, e abbia poi ceduto anch'essa il suo fondo di rami alla Calcografia Camerale.

Molto difficile è collocare fra i rappresentanti delle due famiglie un Filippo de Rossi, che pubblicò una ristampa delle Aedes Barberinae (a H. Tetio descriptae) nel 1647, e una sua Guida di Roma antica nell' anno 1654[52]. Se non si tratta di una strana omonimia è probabile ch'egli sia un socio di Giangiacomo, poichè il nome Filippo ritorna nella casa con Lorenzo Filippo.

Non sarà privo d'interesse accennare anche a qualche nome di quegli editori minori, che, nel secolo XVII, a Roma, riuscivano ad esercitare la loro industria accanto alla potenza dei De Rossi. Nel 1652 Andrea Fei pubblicava un Trattato nuovo delle cose meravigliose dell' alma città di Roma[53]. Nel 1641 egli ristampava lo Splendore dell' antica e moderna Roma del Lauro e Gio: Alto[54]. Nel 1653 Giacomo Fei, forse il figlio d'Andrea, si faceva editore d'una Guida di Roma[55]. Nel 1640 Francesco Saluccio dava in luce una stampa di Andrea Podesta[56]. Nel 1650 Ludovico Grignani faceva una ristampa della Roma sotterranea del Bosio[57]. Nel 1665 due soci, B. Diversino e F. Cesaretti stampavano la prima edizione della Guida

---

49) Descrizione di Roma antica a moderna formata nuovammente con le Autorità ecc. Roma, Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi 1697. V. Cat. Lib. Lang. (X. 60).

50) Roma antica etc. Roma. Fratelli de Rossi. 1727. V. Cat. Lib. Lang. (X. 62.)

51) Non farà obbiezione alla nostra tesi il cambiamento del cognome Rossi e de Rossi; l'indifferenza è documentata dalla segnatura di Matteo Gregorio nella stampa »già esposta al pubblico da mio padre Giambattista Rossi«.

52) V. Nagler K. L. Rossi Filippo. La Guida porta il titolo: Ritratto di Roma antica. Con l'Esplicationi istoriche ecc. Roma appr. Fil. de Rossi, 1654. V. Cat. Lib. Lang. (X. 163).

53) Felini P. M. Trattato nuovo delle cose meravigliose dell' alma città di Roma. Roma Andrea Fei 1625. V. Cat. Lib. Lang. (X. 55).

54) V. Ehrle op. cit. p. 26 n.

55) Roma antica e moderna. Roma Giac. Fei ad instanza di Gio: Dom. Franzini. 1653. V. Cat. Lib. Lang. (X. 168).

56) Baccanale. Andrea Podesta inv. P. Paulo Jordano Bracci Duci And. P. D. D. D. 1640. Romae apud Franciscum Salucium. V. Kupf. Sam. Alb. II. Dresda. (It. Sch. 334; 39 700.)

57) Bosio. Ant. Roma sotterranea, opera postuma ecc. accresc. dal P. Giov. Severani Roma. Lod. Grignani. 1650. V. Cat. Lib. Lang. (X. 574).

di Roma antica di F. Nardini[58]). Nel 1690 compare fra gli editori di stampe anche un boemo, Giangiacomo Komarek, il quale aumentava il numero già grande delle Guide illustrative di Roma con i Vetera Monimenta del Ciampinus, alla quale, nel 1693, faceva seguire un volume de Sacris Hedificiis. Egli era anche fonditore di caratteri e aveva bottega al Tritone all' Angelo Custode[59]).

---

58) Nardini F. Roma antica. Roma. B. Diversino e F. Cesaretti 1665. V. Cat. Lib. Lang. (X. 122).

59) Ciampinus. Ioa. — Vetera Monimenta, in quibus praecipue musiva opera etc. ex Typographia Joa. Ja. Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem 1690. V. Cat. Lib. Lang. (X. 605). — De Sacris Aedificiis a Costantino Magno etc. Romae ap. Joa. Jac. Komarek Bohemum Typographum et characterum fusorem apud S. Angelum Custodem 1693 (ivi. 605 a).

Das Ulmer Hüttenbuch von 1417—21.

Von **Kurt Habicht.**

Eine zusammenfassende und erschöpfende Darstellung der deutschen Plastik ist seit Bodes grundlegendem Werke nicht wieder erschienen. Nach den heutigen Anforderungen der Wissenschaft dürfte die Zeit zu einer solchen Darstellung auch für länger noch nicht gekommen sein. Denn trotz mancher ausgezeichneter Einzeluntersuchungen liegt doch gerade auf dem Gebiete der zu Unrecht stiefmütterlich behandelten Plastik des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts vieles im Dunkel. Während uns in Italien zu dieser Zeit schon freie mehr oder weniger nur der Kunst lebende Bildhauer entgegentreten, verschwindet bei uns der Einzelne in dem Bund der Steinmetzen, einer Vereinigung voller bis jetzt noch lange nicht genügend geklärter Geheimnisse. Aber in der Tat waren diese Steinmetzen unsere Bildhauer und zur Grundlage eines wirklichen Verständnisses der Deutschen Plastik scheinen uns noch Untersuchungen über das Walten und Treiben dieser Zunft, wie völlige Klarheit über die Stellung und Ausbildung des Einzelnen in ihr gemacht werden zu müssen. Auch hier besitzen wir leidlich aufklärende aber nun doch veraltete Werke [1]). Nichts wäre deshalb für ein wirkliches Verständnis deutscher Plastik wichtiger als die Veröffentlichung sämtlicher Urkunden, Hüttenbücher, Zunftordnungen usw. und wie viel klarer würde sich für uns der Einblick in diese noch völlig mißverstandenen Verhältnisse gestalten, wenn uns eine dem sämtlich Erhaltenen nach mögliche Übersicht vergönnt wäre.

Zu strenge — vielleicht zu handwerklich — aber doch wieder in gänzlich anders als diese geartete Ausbildungs- und Schulungsformen eingezwängt verlief das Leben der Steinmetzen, die Künstler waren. Denn als solche sind wohl die meisten derer auzusehen, die uns in den Hüttenbüchern als einfache Barliere oder Steinmetzen begegnen. Hier meist nur Namen ohne Angabe der verfertigten Werke — und an den Kirchen Werke — meist bei tieferem Eindringen überraschend in ihrer Güte gegenüber dem Tiefstande der Malerei — ohne Namen. Eine Vereinigung dieser beiden Momente im Zusammenfassen scheint uns möglicher und bei einer Auf-

---

[1]) Janner: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters; Heideloff: Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland; J. Neuwirth: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. Prag 1890. 4°. u. m.

erstehung des trotz aller Vernichtungen noch so reichen Materials leichter, als man seither geglaubt.

Schon bei einem flüchtigen Blicke in ein Hüttenbuch [2]) wie das vorliegende fällt der überaus lebhafte Wechsel der Künstler bei einem relativ kleinen, treu bleibende Stamme auf. Diese wandernden Steinmetzen haben doch sicher irgendwo anders weiter gearbeitet, sich vielleicht seßhaft gemacht und hier mit ihrem Namen beglaubigte Werke hinterlassen. In Erkenntnis dieser Tatsachen und der sich aus ihnen ergebenden Perspektiven halten wir es deshalb nicht für unerwünscht, die Namen sämtlicher Steinmetzen und Parliere, die in den Jahren 1417—1421 in Ulm gearbeitet haben, sowie wichtigere auf künstlerische Dinge Bezug nehmende Notizen zu veröffentlichen. Eine völlig seitengetreue Veröffentlichung dieser Hber halten wir, um die Art solcher Veröffentlichungen überhaupt zu berühren, für völlig unnötig. Abgesehen von zwecklosen Wiederholungen sind Dinge wie die Beschaffung von Steinen und Holz; die Verwaltung der Kirchengüter usw. wohl für Einzeluntersuchungen über den Bau irgend einer Kirche, aber nicht für die weitere Kunstgeschichte von Bedeutung.

Was die Beleuchtung des damaligen Standes der Steinmetzzunft anlangt, so berechtigt das vorliegende Hb zu dem Schlusse, daß gerade in dieser Zeit ein bedeutendes Nachlassen der straffen Zunftregeln eingerissen sein muß, was vor allem aus dem überaus leichten Ein- und Austritt aus dem Verbande der Bauhütte hervorgeht. Auffallend wenig sind auch die Einträge von Strafen in das »Wachs«. Alles Zustände, die auf ein Lockerwerden der Regeln schließen lassen. An sich ist das lebhafte Zu- und Abströmen der Steinmetzen ja von großem Interesse für uns, zumal die Namen meist mit dem Vornamen und dem zugefügten Heimatsort eingetragen sind. Außer dieser Fülle von Namen bietet das Hb namentlich den klaren Beleg für die lebhaften Beziehungen, die auch in dieser Zeit noch nach Stuttgart und Gmünd bestanden haben. Ich lasse nun die Namen der Steinmetzen, die von 1417—21 gearbeitet haben, folgen:

Im Jahre 1417 arbeiten in der Ulmer Bauhütte:

peter rosendorn (1417—20)
sigmund (1417—21)
cunrat größ (1417—21)
pirenstain (1417—21)
hartmann (1417—21)
hans Kuch (1417—21)
jakob sunnenschin
Dietrich hus
clauß von haidelberg (1417—19)

[2]) Weiterhin Hb abgekürzt.

hans bayger (baiger) (1417—20)
hainrich von pforzhain
erhart von schaffhusen
hans von bulach
clauß von Nüburg
hans von sefflingen
cunrat von sefflingen

Neu tauchen auf 1418:

hans von wirzburg
hainrich sachs
cunrat von baubenberg (1418—19)
cunrat von turlach (1418—20)
hans bucksböm
hans von hertenstain.

Neu 1419:

peter von kapfenberg (1418—19)
martin michsner (1419—20)
clauß von tann (1419—21)
jacob von münchen
cunrat von mehlingen (1419—21)
peter von rüdlingen
maister cunrat von Kanstatt
hans von windhain (1419—21)
Erns böttner (1419—20)
hainrich von mentz
peter küfer
hans sachs
jörg bolander (1419—21)
cunrat von Kroelshain

Neu im Jahre 1420:

erns spotter
cunz östermann
cunz höreller
heins wetzschain
ruprecht (1420—21)
der Kölner
hermann von üttrich
hainz schwizer (1420—21)
peter holz
hans von sesslach
lucas zwingenstain

matthias unger
peter velterlin
hans von worms
hans von giengen
hans rotermel
fritz rotenfels
hainz von Dorlach (1420—21)
nicolaus von lignitz (1420—21)
cyriacus zan (1420—21)
hans von schliben (1420—21)
peter michsner (1420—21)
laurenz von kremsier (1420—21)

Neu im Jahre 1421:

lienhart von basel
jacob von basel
nicolaus von amberg
michel wissenstain
cunrat von eltmann
Marta von Ryß
clauß hübschlin
hainrich von kirchhain
hans dechsler
hainrich michsner.

Die mehr oder minder wichtigen Einträge des Hb's seien nun chronologisch mitgeteilt:

1417:

»Dem hetther geben 10 sch. von ainen roß hätt geritten liephart gen stugarten un gen gemünd.«

»dem schakkan geben 14 sch. h. von dez gehus wegen, da daz sacrament in setzt.«

Lipding off Jotis Bapt. »holbain von rauenspurg 17 guldin«

»Dem ströben 10 guld. von dez brünlins wegen.«

»6 sch. um sant Anthonien zaichen und dz ist ain stainin färchlin.«

»Maister Jacoben dem mauler geben 20 guld. von dez fenster: wegen.

1418:

lipding off wichen nachten anno XVIII.

»holbain von ravenspurg 17 guld.

»maister eberharten von urach geben 2 guld. uff ain nü form.« Aus dieser Stelle läßt sich wohl mit Recht darauf schließen, daß von der Bauhütte neue und ihr nachahmenswert erscheinende Modelle — irgendwelcher Art — angekauft wurden.

»Dem stuppenloch 7 sch. von daz er lab bracht hät un die Kirchen begossen hät.« (?)

lipding off Johis bapt. anno XVIII »Holbain von ravenspurg 17 guld.«

Verschiedentlich erscheint nun auch ein maister lucas, »mauler«. Sollte es nicht möglich sein, ihn mit lucas moser zu identifiziren?

»lucas 6 sch.« Samstag vor unser frowen assumptionis.

»lucas 2 sch.« Sa. Mariae nativ.

»lucas 2 sch.« Sa. nach exaltat. cruc.

»Dem bildhower geben 15 guldin un hät 5 guld an ainen künftigen bild.« Aus einer folgenden Stelle geht hervor, daß dieser »bildhower« maister hartmann ist. 3)

»6 sch. um ain sandritter.« (?)

»Maister jacoben mäler geben 2 lib. von den venster ze bletzen der bierbrüver.«

»clausen goltschmid geben 1 lib h. von vergulden.«

1419:

lipding off wichennachten anno XVIIII.

»holbain von ravenspurg 17 guld.«

10 sch. geben um ain wichkessel.«

»Der Kirchenmaistrin 30 sch.« schon R. Fleiderer hat in seinem: »Das Münster zu Ulm« p. 31. vermutet, daß diese hohen Einträge wohl auf Bezahlung für bildhauerische Arbeiten schließen lassen.

»Maister jacobs Knechten geben ze drinkgeld 5 sch.«

»maister jacob. 2 guld.«

»maister jacob geben 6 guld.«

»Der Kirchenmaistrin geben 2 guld.«

»maister jacob 2 guld.«

»maister hartmann geben um zway bild 20 guldin.«

Unmittelbar darunter: »dez bildhowers knecht geben 6 sch. ze Drinkgeld.« Da von bildhauerischen Arbeiten auf dieser Rechnungsseite weiter nicht die Rede ist, geht hervor, daß unter dem »bildhower« maister hartmann auch an anderen Stellen gemeint ist.

»9 Du. (Dukaten) geben um axt helm.«

»geben um 4 Dusent ziegel 6 lib. 16 sch.«

»clausen buner 19 sch. vm raman«. (Rahmen.)

»16 sch. geben um raman«.

»lucas mauler geben 4 lib um gleser ze machen in dz hus«.

»maister jacoben 4 lib von gleser ze machen in dz hus«.

»Dem schläffer geben 3 lib. an dem hus ze beschlagen«.

3) Über maister hartmanns, des bildhowers, Tätigkeit, werde ich in einer besonderen Arbeit handeln und darin die übrigen, sich auf ihn beziehenden, Einträge mitteilen.

»Dem schläffer 1 lib. 17 sch. an dem hus ze beschlagen«.
Es handelt sich hier offenbar um ein Sakramentshaus.

1420:

lipding off wichennachten anno 1420.

holbain von ravenspurg 17 guld.

»maister hartmann geben 2 lib. off die zwelff botten«.

»Dem bildhower geben 7 lib. um die zwelff botten un um unser frowen«. »Dem gesellen geschenkt 2 lib.« Diese Stelle vollends macht ganz deutlich, daß mit dem bildhower der maister hartmann gemeint ist.

»maister lucas geben 6 lib. 17 sch. von den zwelff botten ze malen un von unser frowen«.

»Um 4 geschmid off die bücher 5 guld minus 1. ort.

»Von der Körkappen ze machen da von geben 1 lib. 5 sch. un 8 h. ze drinkgelt.«

»1 lib. geben dem barlier von herrn clausen dürsen grabstain wegen«.

1421:

»ainen Knecht von dem esel ze hüten 16 h.«

»3 lib. sch. kostot der österstock ze machen mit allen Dingen«.

»Dem schwizer geben 6 sch. um stern an den uffart himmel«.

»cunrat schlosser 5 sch. geben den hergot ze beschlacken«.

»maister lucas Knechten geben 3 sch. ze drinkgelt«.

»Dem elchinger geben 1 lib. 6 h. um schindeln«.

Das in seinen letzten Seiten durch Feuer beschädigte Hb weist noch folgende im Laufe der Jahre gemachte Sondereinträge auf. Zunächst ein Materialverzeichnis der Werkzeuge in einer Steingrube, das nicht uninteressant sein dürfte.

»Daz ist der Züg der ze ysnin ist. Zu dem ersten 40 fedran un 11 spidel un 5 zwispitz. un 3 stainaxten un 1 spelhammer, un 2 Knüppfelysen an 2 bikkel un 2 howen un 2 grossü hebysen un 1 ysein schlejel un 1 holzuxt un 1 bichel un 2 beschlagen schufflan un 4 schufflan sust«.

»Wir haben geben maister lucas mäler 1 guld am fritag vor Tiburny anno XXI an dem gemäld un haben im geben 1 guld am samstag vor geory . . . etc. . . . 2 lib. 12 sch um berg grün . . . bis am sant margarethen aubent«.

»pirenstain sol howen der ravenstainrin venster da sol man im geben allwochen ain wochenlon alz ainen andern gesellen . . . . .«

»hans von präg sol 88 guld. der git 30 vff österan un 30 guld uff sant Johis. bapt. ze sun wenden un 30 uff wichennechten darnach actum am affermentag (Dienstag) nach Nicolai anno XIX«.

»Wir haben gelichen dem apt von Kempten un ulrich funkken 4 groß erinschiben un 1 grossen langen ysnin nagel darin«.

Ein Bildnis der Justine van Wassenaer von Jan Mostaert.

Von **Grete Ring.**

Das Städtische Museum zu Würzburg besitzt ein niederländisches Frauenporträt (Nr. 12 des Inventars) das schon 1905 von Max. J. Friedländer als Mostaert erkannt und besprochen worden ist [1]) und dessen Abbildung hier gegeben wird. Eine Kopie davon in der Bildnissammlung der Bibliothek von Arras ermöglichte es mir, die Persönlichkeit der Porträtierten festzustellen. Die Nachzeichnung (fol. 195, phot. Giraudon, Paris) ist von überzeugender Genauigkeit. Nur den sehr reichen Kopf- und Halsschmuck der Dame gibt der Kopist in abgekürzter, gleichsam stenographischer Art wieder. Er beschränkt sich zudem auf das Brustbild und läßt die Landschaft des Hintergrundes fort. Die Unterschrift der Zeichnung — in der gotischen Kursivschrift des 16. Jahrhunderts — lautet: »Jossine fille aisnée de Jehan, conte d'Egmont, femme de Jehan Sr. de Wassenare«. Die Dargestellte ist also die Gattin jenes Jan van Wassenaer, Burggrafen von Leyden, dessen Bildnis im Louvre, von der Hand desselben Meisters, ein Hauptglied in der Kette von Beweisen war, die in dem zuerst hypothetisch aufgestellten und nicht ohne Mißtrauen empfangenen »Glückschen Mostaert« den Mostaert schlechthin erkennen ließen. [2]) Das Würzburger Bildnis führt uns wieder in denselben Kreis, an den Hof der Statthalterin Margarete von Österreich und reiht sich so als neues Argument den alten zwanglos an.

Im übrigen hätte es der Arraser Kopie kaum bedurft, um die Burggräfin Justine zu erkennen. Das Kissen, auf dem ihre Arme ruhen, zeigt vier Wappenfelder (von links nach rechts abzulesen): einen roten Schrägbalken auf goldenem Grund und ein dreizehnfach gesparrtes goldrotes Abteil vom Wappen der Egmont; eine goldene Binde auf blauem und drei silberne Halbmonde auf rotem Grund vom Wappen der Wassenaer. Von

---

[1]) Neues für Jan Mostaert, Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII S. 517.

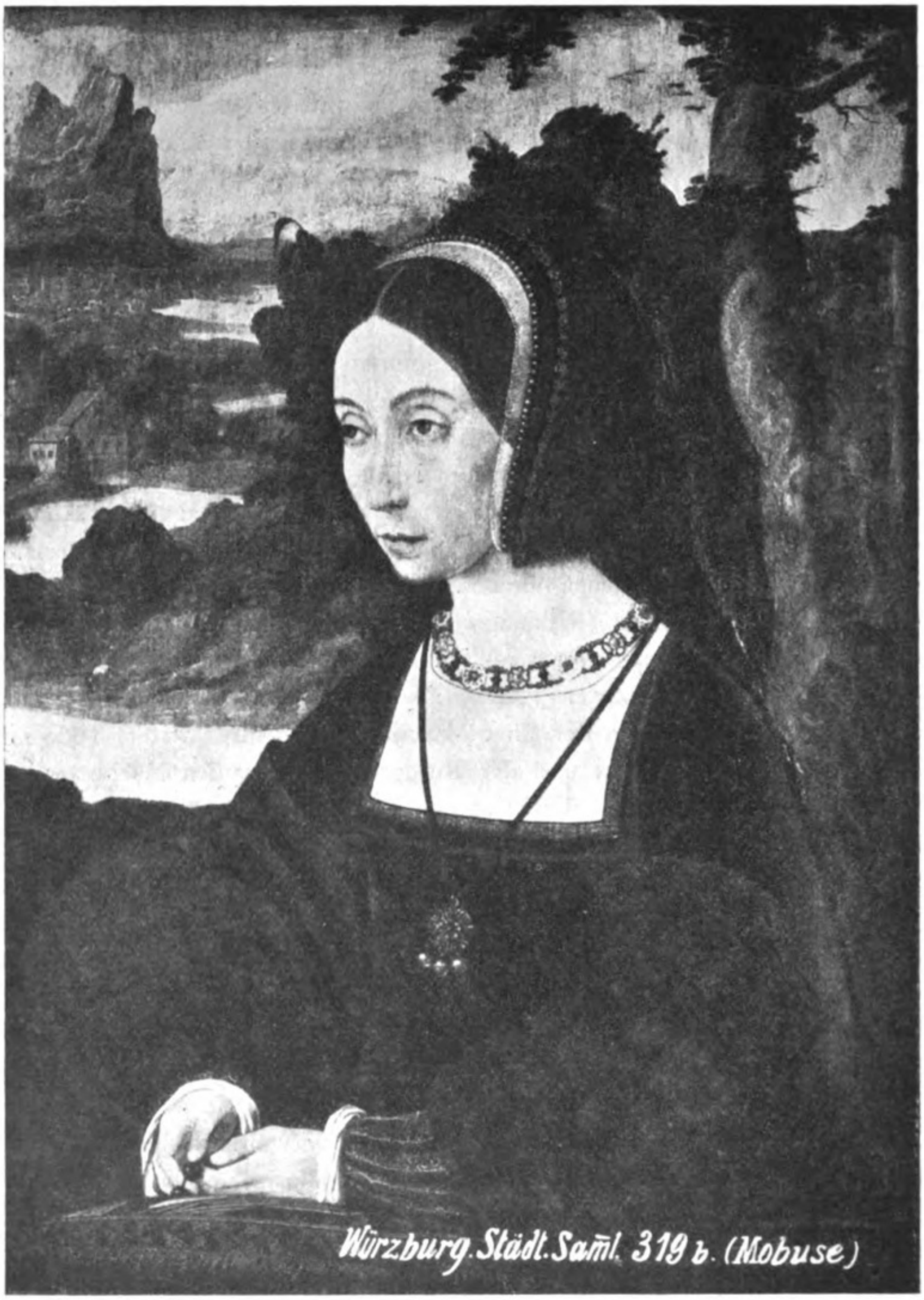
[2]) Abbildungen des Porträts in der Gazette des Beaux-Arts 1899 I S. 273 und in Les Chefs-D'oeuvre d'Art ancien a l'Exposition de la Toison d'or à Bruges 1907, Bruxelles 1908 Nr. 81, Tafel XXX; besprochen von Glück in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 64.

den roten Eckquasten des Kissens hängt an einem feinen Kettchen noch ein silberner Halbmond herab; es ist dies der Hauptbestandteil des Wassenaerschen Wappens, der es zu einem sogenannten »redenden« macht, da Wassenaer soviel wie zunehmender Mond (wassender mond, croissant) bedeutet [3]).

Was die Wappen melden: daß die Häuser Egmont und Wassenaer, nach Guicciardini das reichste und das vornehmste Hollands, durch die Person der Justine einen Bund miteinander eingingen, ist schon so ziemlich alles, was sich über sie ermitteln ließ.

Justines Vater ist Jan III von Egmont (1438—1516), der sogenannte »manke Jan« d. i. der hinkende, der nach Jerusalem zog und dort 1465 zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen wurde. (Sein Bildnis als Kreuzfahrer im Rijksmuseum zu Amsterdam Nr. 138.) Er zeichnete sich später in den Kämpfen gegen Adolf von Geldern aus, wurde 1483 zum Statthalter von Holland ernannt, 1486 in den Reichsgrafenstand erhoben und erhielt 1491 den Orden des goldenen Vließes. Seit 1484 war er vermählt mit Magdalena von Werdenberg (Rijksmuseum Nr. 139; außerdem Porträts der Gatten in der Sammlung von Arras fol. 196, 197), die ihm fünfzehn Kinder gebar. Die älteste Tochter Justine heiratete 1511 Jan van Wassenaer. Zwei Töchter entsprossen der Ehe: Maria, die nach ihres Vaters Tode mit der Herrschaft Wassenaer und der Burggrafschaft Leyden belehnt wurde und diese 1525 in das Haus ihres Gatten Jacques de Ligne übertrug (Sammlung von Arras fol. 190, 191) und Margarete, seit 1434 die Gattin Jans van der Marck. Der Justine war es versagt geblieben, ihrem Hause einen männlichen Erben zu schenken; doch ein natürlicher Sohn des Grafen, Andries, spielt als tüchtiger Kriegsmann eine Rolle in den Cleveschen Kämpfen und wird trotz seiner Abstammung 1547 vom Kaiser selbst zum Ritter geschlagen (von ihm ein — freilich nicht ganz sicheres — Porträt im Rijksmuseum Nr. 151 mit der witzigen Inschrift: Sire de Wassenaer sans reproche et sans peur Bastant quoyque bastart André ne doibt d'honneur Miette au sien père ains tout à propre cueur). Er verwaltet als baljuw (Drost) die holländischen Güter seiner Halbschwester Maria und stirbt 1597 zu Leiden im Stammhause seines Vaters. Von den Geschwistern der Justine sind zu nennen: Jan, der Älteste (1499—1528), der seinem Vater in der Herrschaft folgt, bekannt als Kämmerer und steter Begleiter Karls V., und George, 60. Bischof von Utrecht, der Gönner Antonio Moros (regiert

3) Diese Deutung bei Frimmel und Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom goldenen Fließ, Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses V, Wien 1887, S. 263. Eine andere bei Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Anversa 1567, S. 183; nach ihm führt das Geschlecht seinen Namen nach einem alten römischen Brunnen in Leiden und heißt Wassenaer soviel wie »pozzo«.



1534—1559; sein Bildnis Sammlung von Arras fol. 198; sein Grabmal im Dom zu Utrecht fast völlig zerstört). Ein Sohn Jans ist Lamoral, der Goethesche Egmont, der 1568 enthauptet wurde (Sammlung von Arras fol. 200; Stiche nach ihm in der Brüsseler Bibliothek, Bildnisse in Braunschweig und Nürnberg). Von Justines Vetter, Floris von Egmont, sind



verschiedene — nicht ganz beglaubigte — Bildnisse überliefert: 1. ein Porträt von Gossaerts Hand im Rijksmuseum Nr. 1498; 2. ein Porträt bei Percy Macquoid, von einem flaueren zwischen Gossaert und Orley schwankenden Künstler; 3. ein Porträt in der Art des Cranach (Cranach-Ausstellung Nr. 87, phot. Tamme Dresden).[4])

[4]) Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Ernst Weiß in Halle.

Für eine genaue Bestimmung des Ortes, an dem Mostaert das Würzburger Bildnis gemalt haben könnte, gibt die Lebensgeschichte der Justine keinen Anhaltspunkt; man wird es sich wohl als in Leiden auf dem Schlosse der Wassenaer entstanden denken müssen, das von des Künstlers gewöhnlichem Aufenthaltsort Haarlem nicht allzu weit entfernt liegt. Ebenso bleibt die Datierung unsicher, doch scheint nichts entgegenzustehen, das Jahr 1516, in das Glück die Entstehung des Bildnisses ihres Gatten verlegt, auch für die des ihren anzunehmen.

Trotz dieser möglichen Gleichzeitigkeit, und obwohl das Format der Bilder annähernd übereinstimmt (zirka 62 cm breit und 46 cm hoch), möchte ich der Versuchung widerstehen, sie als Gegenstücke zu bezeichnen. Beide Ehegatten sind in Dreiviertelprofil in Halbfigur dargestellt, beider Hände ruhen in ziemlich derselben Anordnung auf einem Kissen. Auch das Verhältnis der Figur zu der sie umgebenden Landschaft ist das gleiche: noch ist die unsichtbare Mauer zwischen Vorder- und Hintergrund nicht zertrümmert. Ein kahler Baumstamm rechts von den Dargestellten begleitet die Rückenlinie der Figuren und verleiht ihrer Silhouette eine größere Festigkeit. Doch während der Mann eng in die Rahmenwände hereingeklemmt ist und zum Teil von ihnen überschnitten wird, regt sich die Frau frei im Raume; über ihrem Kopfe, rechts und links von ihr ist sogar noch überschüssiger Platz vorhanden. Vor allem aber: Mann und Frau sind beide nach links gerichtet, während es doch dem Wesen des Allianzporträts entspricht, daß die Ehegatten, wenn sie schon auf getrennte Bildtafeln verteilt sind, wenigstens einander ansehen. Man könnte annehmen, daß eines der Bilder Kopie im Gegensinne nach einem verlorenen Original sei. Doch ist das Würzburger Porträt von so hoher Qualität, daß es jeden Gedanken an Nichteigenhändigkeit auszuschließen scheint. Alle Details sind sorgsam ausgeführt; die Art, wie das ganz lichte, mehr mit Helligkeiten als mit Schatten modellierte Gesicht aus dem dunkeln Laubkomplexe des Hintergrundes herausprallt, ist von großem koloristischen Reiz. Das schwärzliche Rot des Sammetgewandes findet sich genau auf dem — doch sicher originalen — Berliner Männerporträt wieder (Kaiser Friedrichs-Museum Nr. 591). Ist auch das Bildnis des Grafen van Wassenaer schwächer als das seiner Gattin, möchte ich es doch nicht geradezu als Kopie bezeichnen — zudem geben drei bekannte Repliken [5]) davon und die Zeichnung in Arras (fol. 194) alle den Dargestellten mit derselben Wendung nach links.

5) 1. Museum zu Arnheim, Leihgabe des Baron van Ittersum, 2. heraldisches Bildnis, in ganzer Figur, doch mit demselben Kopf bei Jhr. Steengracht van Duivevoorde, Haus Steengracht bei Voorschoten (abgebildet bei Obreen, Geschiedenis van het geslacht van Wassenaer, Leiden 1903, S. 44), 3. desgl. bei Baron van Heeckeren van Wassenaer en Twickel, Haus Twickel bei Delden.

Die beiden Bilder ließen sich endlich als Stücke einer langen Ahnenreihe denken, deren sämtliche Glieder nach einer Richtung orientiert wären. Doch ist etwas derartiges aus der Zeit nicht erhalten, nicht einmal in irgendeiner dokumentarischen Notiz. Das Dokument, mit dem schon Glück das Porträt des Jan zusammengebracht hat — das Inventar der Sammlungen Philipps von Ligne auf Schloß Beloeil [6]) — nennt nur vier Bildnisse von Wassenaers: »l'éfigie du sr. de Wassenaire« (jetzt im Louvre Nr. 2641 d), »l'éfigie de mme. de W.« (jetzt in Würzburg), »l'éfigie d'un vieu sr. de W.«, »l'éfigie de la vièze damme de W.« Die beiden letztgenannten sind im Original bisher verschollen, doch glaube ich Zeichnungen danach in der Arraser Sammlung (fol. 192 und 193) gefunden zu haben: »Jehan Sr. de W. visconte de Leyde« und »Jehenne de Hallewyn, femme de Jehan . . . .«, beide in Halbfigur, in Dreiviertelprofil, einander ansehend. Soweit sich nach derartigen flüchtigen Kopien urteilen läßt, könnten die Urbilder auch von Mostaerts Hand sein; vor allem würde eine Äußerlichkeit, die Anordnung der Hände auf einem Kissen, seiner Art ganz entsprechen. Hoffentlich rechtfertigt ein späterer Fund der Originale diese Annahme.

Noch ein Mitglied der Familie Wassenaer ist von Mostaert gemalt worden: der Stifter auf dem linken Flügel des Altars der Sammlung Wesendonck (jetzt Bonner Provinzialmuseum) [7]) hat das Wappen mit den drei Monden bei sich. Nach den neueren Forschungen von Moes und Obreen [8]) handelt es sich nicht um den Herrn van Wassenaer van Duivenvoorde-Amstel, den Gatten des Fräulein van Alkemade — wie der Katalog der Düsseldorfer Leihausstellung von 1904 noch meint —, sondern um Gijsbert van Wassenaer van Duivenvoorde, seit 1503 vermählt mit Anna van Noordwijk, 1510 gestorben. Durch diese Feststellung kommt Moes auch auf einen terminus post quem non für die Entstehung des Bildes: der auf der Mitteltafel des Triptychons dargestellte Jan van Noordwijk, Vater der Anna, starb schon 1501. Doch scheint es mir — nach dem Maß der Charakterisierung bei den Stifterporträts — durchaus nicht sicher, daß der Maler hier nur nach lebenden Modellen gearbeitet hat, und ich würde daher die spätere Datierung um 1510, die Glück vorschlug, beibehalten. Von der Art, wie der Maler den Vordergrund mit den großen Gestalten der Stifter füllt und die eigentliche Hauptszene — das Jüngste Gericht — in kleinerem Maßstab nach hinten schiebt, ist nur noch ein Schritt zu dem Lieblingsthema seiner reifen Zeit: dem Bildnis mit kleinfigurigen Darstellungen in landschaftlichem Grunde.

---

[6]) Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres, Gent 1863, II S. 26.

[7]) Abgebildet in der Publikation der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung 1904 Nr. 220 Tafel 59, beschrieben von Dülberg, Repertorium für Kunstw. XXII 1899 S. 39.

[8]) Bulletin van den neederl. Oudheeden Bond IV p. 86, 113.

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1591).

Von **Willy Scheffler.**

(Fortsetzung.)

Maria von Ungarn

(Tochter Ludwig I. von Ungarn (gest. 1382 September 11), erste Gemahlin Sigmunds, 1385 vermählt, gest. 1392 Mai 17).

Künstlerische Porträts.

1. Siehe Sigmund b 11.

Barbara Cilly

(Tochter des Grafen Hermann von Cilly, zweite Gemahlin Sigmunds, 1408 vermählt, gestorben 1451 Juli 11).

Literarische Porträts; vgl. Lindner II, S. 287:

1. Aeneas Sylvius, De viris illustribus c. XXXI. De Barbara imperatrice (Bibliothek des literar. Vereins I) S. 46: Haec autem Barbara egregii mulier corporis fuit, procera, candida, sed maculis quibusdam facie fuit laesa. Multum ei studium fuit quaerendi decoris.
2. R. v. Liliencron I, Nr. 50 »Des concilis grundveste« von Thomas Prischuch S. 241 f. V. 815 u. 828: »an allen presten ist ir gestalt«, »und furstlich kuniglich schon geberd«.

Albrecht II.

(geb. 1397 August 10, gekr. zum König von Ungarn 1438 Januar 1 in Stuhlweißenburg, gew. zum deutschen König 1438 März 18 zu Frankfurt, gekr. zum König von Böhmen 1438 Juni 29 in Prag, gest. 1439 Oktober 27 zu Neszmély zwischen Gran und Raab, begraben in Stuhlweißenburg).

Literarische Porträts.

1. Aeneas Sylvius [62]), De viris illustribus c. XLII De Alberto duce Austriae (Bibliothek des literar. Vereins zu Stuttgart I, S. 68): Fuit vir

[62]) Aeneas Sylvius ist Augenzeuge: 1438 kam er zu Albrecht II. im Gefolge des Bischofs von Novara, der Gesandter des Herzogs von Mailand war, nach Wien; vgl. Bachmann, Geschichte Böhmens II, S. 347 Anm.

magnae staturae, venationis cupidus, in armis promptus facere quam dicere malebat, non ipse per se cernens, sed acquiescens consiliis eorum, quos bonos existimavit; nigra facie, oculis terribilibus, malorum omnium hostis .

2. Aeneas Sylvius, De Europa (Aenei Sylvii opera, Basel 1571, S. 389): Statura eius procera fuit, nervosum et validum corpus, facies terrifica, more gentis erasa barba, superius labium intonsum, vestem haud splendidam, balteus auro gravis cinxit nec unquam lateri defuit ensis [63]).
3. Johannis de Thurocz Chronica Hungarorum Pars quarta c. XXV (SS. rer. Hungar. ed. Schwandtner I. S. 240): Erat rex Albertus homo competentis proceritatis; faciei, plus ad nigredinem quam albedinem, tendentis; mitium morum, et petitioni suorum flexibilis [64]).
4. Johannis Dlugossi Historia Polonica lib. XII col. 719: (Albertus) in alba regali sepultus est, princeps mitis et modestus et religionis Christianae amator serventissimus, nigro capillo, corpore vegeto et robusto, oculis grandibus, tibiis tenuibus, capite rotundo et decenti, vultu hilari et rubeo, labiis tumentibus, excrescentiam et disproportionem in dentibus habens, quae illi dum ridebat vel loquebatur, aliqualem deformitatem ingerebant.
6. Cuspinian, De Caesaribus S. 603: Caeterum Albertus Quartus Princeps erat elegantissimi corporis, facie virili, barba nigra, moribus integerrimis ac multis animi virtutibus.
7. Gerard van Roo, Annales rerum belli domique ab Austriacis Habsburgicae gentis Principibus gestarum (1273—1556), Magdeburg 1709, S. 165: Albertus statura paulo supra mediocrem, colore subfusco, aspectu venerando, fortitudine mira. . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. In Erz gegossene Statue Albrechts II. am Grabdenkmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, etwa 1524—1527 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Heyck, Maximilian S. 4.
2. Porträtmedaillon auf dem etwa 1537 angefertigten Spielbrett des Hans Kels [65]); Abb. bei A. Ilg, Jahrbuch III, Taf. V zu S. 54. Nach Ilg S. 56 ist als Vorlage die Medaille Heraeus Taf. 28, 3 benutzt worden.
3. Miniatur in dem Gebetbuch Albrechts II. in der Klosterbibliothek zu Melk. Kemmerich S. 51.

---

[63]) Man vergleiche den wörtlich (von nervosum bis ensis) übereinstimmenden Bericht des Veit Arenpeck, Chronicon Austriacum bei Pez, SS. rer Austr. Sp. 1251.

[64]) Vgl. die wörtlich übereinstimmende Schilderung bei Veit Arenpeck a. a. O. Sp. 1251.

[65]) Kels war ein aus Kaufbeuren gebürtiger Holzschnitzer.

4. In den Originalzeichnungen zu den Imagines domus Austriacae des Francesco Tercio, der im Dienste Erzherzog Ferdinands von Tirol tätig war. Abb. A. Ilg, Francesco Tercio, Jahrbuch IX, Taf. 9 zu S. 262.
5. Huldigung vor Albrecht II., Friedrich III. und Karl V.: Handzeichnung von Jörg Breu (gest. 1538) in der Albertina zu Wien. Stoedtner S. 123 Nr. 29964; vgl. Friedrich III. b 19.
6. In Öl gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol (gest. 1595): Brustbild mit braunen Augen, Haupthaar und Schnurrbart. »Das Bildnis geht sehr wahrscheinlich auf ein Original jener Zeit zurück, wie die treffliche Charakteristik, die sich in seinen Zügen ausspricht, zeigt«; vgl. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 124. Abb. ebenda Taf. IX zu S. 114; Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 445. Denselben Typus weist das
7. Bild aus dem Stammbaum der K. K. Ambrasersammlung in Wien auf. Nach ihm ist das Titelbild bei Lichnowsky V gestochen [66]).
8. In der Holzschnittfolge »Triumph«, von Maximilian I. veranlaßt (in den »Grabpildtern«); vgl. F. Schestag, Jahrbuch I, S. 154 ff. Abb. G. Hirth I², S. 169.

c) Siegel; vgl. Pettenegg, Festschrift S. 166 f.

1. Königliches Thronsiegel; Abb. Sava, Mitteilungen XIII (1868), Anhang Taf. XII, Fig. 76 und S. 189. Heffner Taf. XVII, 107. K. U. i. A. Lief. XI, Taf. 6 a. Stacke I7, S. 738. Jäger II², S. 463. Knackfuß I, S. 434. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384. Kemmerich S. 51.
2. Thronsiegel für das Herzogtum Schweidnitz; Abb. Sava, Mitteilungen XIII, S. 190.

d) Münzen und Medaillen.

G. Heräus Taf. XVIII, Nr. 1 und S. 18; Taf. XXVIII, 3 und S. 39.

Elisabeth

(Tochter Kaiser Sigmunds und der Barbara Cilli, geb. 1409, vermählt 1422 April 26, gest. 1442 Dezember 19, begr. in Stuhlweißenburg).

a) Künstlerische Porträts.

1. Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, 1530 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Heyck, Maximilian S. 7.
2. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Ferdinands von Tirol; vgl. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 124.

---

66) A. Primisser, Übersicht S. 14 Saal IV Nr. 5 erwähnt ein Gemälde Albrechts II. und seiner Gemahlin Elisabeth.

3. In den Zeichnungen zu dem Prachtwerk: Imagines Domus Austriacae. Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 53 zu S. 262.

b) Münzen und Medaillen.
Heräus S. 39 und Taf. XXVIII, 2.

Friedrich III.

(geb. 1415 September 21 zu Innsbruck, gew. 1440 Februar 2 zu Frankfurt, gekr. 1442 Juni 17 zu Aachen, gekr. 1452 März 19 zu Rom, gest. 1493 August 19 zu Linz, beigesetzt 1513 November 1 in der Oberkirche von St. Stephan in Wien).

a) Literarische Porträts; vgl. G. Voigt, Enea Silvio Piccolomini I, S. 250.

1. Aeneae Sylvii epistola von 1444, Juni 26 (R. Wolkan, Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini I, 1, S. 349 Nr. 151): Respice, inquit Vegius, illam plagam; videsne iuvenem albis comis planisque? nondum annos triginta natus est, rarus in ore risus, gravis incessus viro, verba pauca, pudor ante faciem, longo vultu, statura plus quam mediocri, lato pectore . . . . . . Vultus Fortune, ut cernis, blandus est. Friderici oculi torvi sunt vixque Fortunam intuentur.
2. Jos. Grünbeck, Historia Friderici IV. et Maximiliani I. c. 2 (J. Chmel, Österreichischer Geschichtsforscher I, S. 67): Fridericus tercius Romanorum imperator . . . . mox ineunte pueritia virilem animum eamque in vultu constanciam et moribus gravitatem preseferre coepit, ...
3. Krönungsbericht des Columbanus de Pontremulo (Denis, Catal. Mss. Bibl. caes. Vindob. I, 525 bei Chmel II, 717): Est autem aspectu ipso perhumanus, omni dignitate et autoritate clarissimus, iocosus, hilari facie ac liberali . . . . . . Ea quidem comitate maiestateque ipsius ora redundabant, ut ipso aspectu orisque egregia specie, qui eum fore minime cognoscerent, eundem ceterorum regem penitus iudicarent.
4. Aeneas Sylvius, Historia de Europa (Opera, Basel 1571), S. 414: Multa sunt in hoc Caesare, quae laudare possis: Corpus egregium et species imperatore digna [67]), animus sedatus et tranquillus, ingenium perspicax . . . . . .
5. R. v. Liliencron I Nr. 79 vom alten Zürcherkrieg S. 387 V. 25—26: Adenlich ist din gestalt, frölich ist din gesicht.

[67]) Cuspinian, De Caesaribus S. 618 schildert Friedrich mit denselben Worten; ebenso Veit Arenpeck, Chronicon Austriacum bei Pez, SS. rer. Austr. Sp. 1293..

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Holzbüste Friedrichs III., von Jörg Syrlin d. Ä. aus Ulm, ursprünglich im Kloster Weingarten, jetzt Bayrisches Nationalmuseum München, Saal 17 [68]).
2. In Erz gegossene Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck; 1522 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen. Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, Taf. XXX zu S. 176 J. von Pflugk-Harttung, Im Morgenrot der Reformation S. 16.
3. Sandsteinkopf Friedrichs III. saec. XVI im Wormser Paulusmuseum.
4. Statue auf einem Kamin des 15. Jahrh. in Meißen, Albrechtsburg, Wappensaal.
5. Reliefbildnis Friedrichs im Kaiserornat auf der Grabplatte des Grabmals im Stephansdom zu Wien, von Nicolaus Lerch von Leyden um 1478 begonnen und vollendet. Der Kaiser ist in liegender über 7 Fuß hoher Figur aus rotem Salzburger Marmor dargestellt. Die Tumba ist 1495—1517 auf Veranlassung Maximilians I. von Michael Dichter (?) fertiggestellt worden. — Knackfuß I, S. 501. Herrig S. 390. Prutz-Oncken, Taf. zu S. 697. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 538. Jäger II², S. 492. Stacke I7, S. 781. Henne am Rhyn I, S. 453. Jansen S. 31. H. Luckenbach S. 85. Kemmerich S. 54. O. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 424. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 447. Bei Heyck II, 373 findet sich eine Abbildung des ganzen Marmordenkmals.
6. Porträtmedaillon auf dem etwa 1537 angefertigten Spielbrett des Hans Kels (s. Albrecht II. b 2). Abb. Ilg, Jahrbuch III, Taf. V zu S. 54. Als Vorlage hat auch hier eine Medaille gedient; vgl. Heräus XII, 7.
7. Begegnung Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal vor den Toren von Siena (1452): Freskogemälde von Pinturicchio in der Bibliothek des Domes zu Siena. Prutz-Oncken S. 427. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 418. Stacke I7, S. 763. Steinmann S. 129. Heyck, Maximilian S. 28. Heyck II, S. 347. W. Boulting, Titelbild [69]).
8. Dichterkrönung des Enea Silvio durch Friedrich III. in dem Zyklus von Freskogemälden Pinturicchios zur Lebensgeschichte des Aeneas in der Dombibliothek zu Siena (1503—1507 gemalt): Jäger II², S. 465.

---

[68]) A. Bachmann, Deutsche Reichgeschichte im Zeitalter Friedrichs III. und Maximilian I. (Leipzig 1894), Bd. II S. 520: »Aber auch den Kaiser (Friedrich III.) rühmte noch durch Jahrhunderte ein ehernes Standbild, auf festem Steinfundament inmitten des Marktplatzes von Neuß errichtet, den kommenden Geschlechtern als Befreier aus höchster Not und burgundischer Bedrängnis.«

[69]) v. Reber S. 4 erwähnt zwei verloren gegangene Bilder Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore (nach dem Fickl. Inventar Nr. 3148 u. 3149).

Stacke I7, S. 760. Steinmann, Pinturicchio S. 125. Heyck, Maximilian S. 29. Heyck II, 343. W. Boulting zu S. 112. Siehe unten Anhang IV.

9. Kaiserkrönung Friedrichs durch Papst Nicolaus V. (1447—1455): Ölgemälde im german. Nationalmuseum; wahrscheinlich aus der Schule des Dirk Bouts in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts; vgl. H. Stegmann, Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum (1895) S. 53 ff.; Abb. ebenda Anhang, Taf. III. Kemmerich S. 52[70]).

10. Bildnis Friedrichs aus der ehemaligen Amtsstube des Weberhauses in Augsburg, gemalt 1457 von Peter Kaltenhoff (Bayr. Nationalmuseum, Saal 9).

11. Tafelbild in der Spitalkirche zu Obdach in Steiermark.

12. Auf dem Rosenkranzbilde in Köln, Andreaskirche, bald nach 1476 vom Meister von St. Severin (?) fertiggestellt: Friedrich III., Leonore und Maximilian I. knieen vor Maria als der Beschützerin der Rosenkranzbrüderschaft; vgl. Schnütgen, Zeitschrift für christl. Kunst (1890), S. 18 f. (nebst Abbildung).

13. Porträt Friedrichs III. im Museum zu Klagenfurt; vgl. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV. (Wien 1860) S. 89 Anm. 1: Auf der Flügeltüre eines, die Inaugurierung des Hochmeisters Siebenhirter vorstellenden Gemäldes, das nach dem Kostüm zu urteilen dem Schlusse des 15. Jahrh. angehört und sich nun in den Sammlungen des kärntnischen Geschichtsvereins befindet, ist zu lesen: »Anno Domini 1468 den ersten Januarii hatt Bapst Paulus der Ander bestadt auf Beger Khayser Friedrichs III. des Stifters den löblichen Ritter Orden St. Georgen, und den gestrengen Herrn St. Johannsen Sybenhirt zum ersten Hochmeister erwehlet, gesegnet und bestädt, wie hie gemalet und gescheen zu Rom in Santt Johanniskirchen.«

14. Gemälde in der k. k. Ambraser Sammlung, Wien. Es bildet die Vorlage für den Kupferstich bei Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VI[71]).

15. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol (gest. 1595); vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV S. 119 Nr. 109.

16. In den Originalzeichnungen zu den Imagines Domus Austriacae; Abb. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 7 zu S. 262.

[70]) Vgl. L. Pastor, Geschichte der Päpste I, 3 u. 4. Aufl., S. 494 Anm.

[71]) A. Primisser, Übersicht S. 15 f., Saal IV, Nr. 30, 31, 44, erwähnt 3 Gemälde Friedrichs III. in der Ambraser Sammlung. — Ob auch das Deckenmedaillon in der Rathauslaube zu Lüneburg: ‚ein Bote bringt dem Kaiser Nachricht' eine Darstellung Friedrichs III. enthält, ist zweifelhaft; vgl. Stoedtner S. 117 Nr. 17840.

17. Miniatur in der Wiener Hofbibliothek, Cimeliensammlung, die die Absägung des Unterschenkels des Kaisers wegen Zehenbrandes darstellt (?).
18. Entwurf zu dem Grabbilde Friedrichs III. in Innsbruck (s. o.); Federzeichnung von Gigl Sesselschreiber. Abb. D. v. Schönherr S. 167.
19. Handzeichnung von Jörg Breu (gest. 1538) in der Albertina zu Wien: Huldigung vor Albrecht II., Friedrich III. nnd Karl V. Stoedtner, S. 123 Nr. 29964; vgl. Albrecht II. b 5.
20. Holzschnitte von Michel Wohlgemut aus Hartmann Schedel, Liber chronicorum Nürnberg 1493: Friedrich III. im Krönungsornat. Heyck, Maximilian S. 11. Friedrich III. und Pius II. (1458—1464): Jansen S. 26. Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur S. 471.
21. Kaiser Friedrich III., Kaiser Maximilian: Holzschnitt von Hans Weiditz, Augsburg (tätig um 1516—36) in dem Werke: Huttichius, Imperatorum Romanorum libellus. Straßburg 1525. In dem anläßlich des Internationalen Kongresses für histor. Wissenschaften (1908) herausgegebenen Katalog einer Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit Maximilians Nr. 137, S. 18 [72]).
22. In den von Maximilian veranlaßten Holzschnittfolgen, allerdings in oft idealisierter Gestalt: im Weißkunig, herausgegeben von A. Schultz, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen zu Wien VI, S. 4, 16, 20, 30, 32, 34, 38, 40, 46, 50, 51, 116, 126, 128, 129, 263, 265, 268, 270, 374; in der Genealogie herausgeg. von S. Laschitzer, Jahrbuch VII, Taf. 76, in der Ehrenpforte (vgl. Ausgabe von Ed. Chmelarz, Jahrbuch IV), in dem Triumph (Ausgabe von Franz Schestag, Jahrbuch I). Einzelreproduktionen: G. Hirth I², S. 53, 54, 63, 164, 270, 271, II, S. 454. Prutz-Oncken II, S. 518. Heyck, Maximilian S. 58, 113, 114.

c) Siegel; vgl. Pettenegg, Festschrift S. 167 f.

1. Münzsiegel als Herzog vor der Wahl zum römischen König. Abb. K. von Sava, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XVI, Anhang Tafel 4, Fig. 2 und S. 17 f.
2. Majestätssiegel als römischer König. Abb. Sava a. a. O. S. 13 Fig. 3. Heffner Taf. XV, 109. K. U. i. A. Lief. XI, Taf. 10, 11, 13—15.
3. Majestätssiegel als römischer Kaiser, die Vorderseite bis auf Einzelheiten dem vorigen gleich. Abb. Heffner Taf. XVI, 111. K. U. i. A. Lief. XI, 20. Prutz-Oncken II, zu S. 422. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 412. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 482/83.

---

[72]) Der bei Henne am Rhyn I. S. 320 auf den Kaiser gedeutete Holzschnitt von A. Dürer: ‚Celtes überreicht Friedrich III. sein Werk' in Celtes Opera Hrosvite, Nürnberg 1501, bezieht sich auf Friedrich III. den Weisen von Sachsen († 1525) (vgl. Katalog Nr. 143).

4. Münzsiegel für das Erzherzogtum Österreich. Abb. Vs. K. von Sava, S. 22 Fig. 6; Heffner Taf. XVII, 112. Rs. Sava S. 23 Fig. 7. Prutz-Oncken II, S. 503. Die Rs. stellt den Herzog zu Pferde dar.
5. Goldene Bulle als König. Abb. Sava Anhang Tafel 8, Fig. 8; K. U. i. A. Lief. XI, 12.
6. Goldene Bulle als Kaiser; die Vorderseite ist der vorigen bis auf Einzelheiten gleich. Abb. Heffner, Taf. XVII, 115.
7. Hofgerichtssiegel: Heffner Taf. XVI, 113. K. U. i. A. Lief. XI, 22 d.
8. Contrasiegel mit dem Porträt Friedrichs III. Sava S. 32 Fig. 23.

d) Münzen und Medaillen.

Heraeus, Taf. XII, 1—11 und S. 15; Taf. XIV, 1—2 und S. 16; Taf. XVIII, Nr. 2 und S. 18. — Cappe I, S. 180 Nr. 827; II, S. 132 Nr. 611; III, S. 163 Nr. 734, S. 168 Nr. 766—768, S. 179 Nr. 837—838 a. Herrig S. 391. Einzelreproduktionen:

1. Denkmünze auf Friedrich III. Abb. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 517. Heyck, Maximilian S. 10. Heyck II, S. 373.
2. Zwei goldene Pfennige mit dem lebenswahren Porträt Friedrichs III., von Bernhard Beheim dem jüngeren 1513 auf Veranlassung Maximilians I. geschaffen [73]; vgl. K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich Jahrbuch XIV, S. 18. Abb. ebenda, Taf. II zu S. 16 Nr. 3—4.
3. Porträtmedaillon Friedrichs III. in späterem Lebensalter von Antonio Abbondio (um 1570) (Nürnberg, German. Museum), wahrscheinlich nach einer Medaille von Giovanni de Candida gearbeitet. Stacke I7, S. 780; Jäger II², 479. Kemmerich S. 53.

Eleonore von Portugal

(Tochter Eduards von Portugal, Gemahlin Friedrichs III., geb. 1438 September 14 zu Torres Vedras, vermählt 1452 März 16 zu Rom, gestorben 1467 September 3 zu Wiener-Neustadt, begraben in der Zisterzienserabtei Neukloster in Wiener Neustadt).

a) Literarische Porträts.

1. Aeneae Sylvii Historia rerum Friderici tertii ed. I. H. Boecler, Argentorati 1685, S. 72 (übers. von Th. Ilgen II, S. 49): Statura mediocri virgo, annos nata sedecim, laeta fronte, nigerrimis atque illustribus oculis, ore parvo, genis ad gratiam rubescentibus, cervice candida, facie ex integro venusta, nullaque videbatur parte mendosa. Verum forma corporis egregia, dotes animi multo praestantiores fuere ..... (= ed. Kollar S. 266).

---

73) Anläßlich der feierlichen Beisetzung Friedrichs III. in dem prunkvollen Sarkophage im Jahre 1513.

b) Künstlerische Porträts.

1. Grabplatte der Kaiserin Eleonore von Portugal auf dem Marmorgrabdenkmal im Chor der Zisterzienserabtei Neukloster in Wiener-Neustadt, von Nicolaus Lerch aus Leyden (gest. 1493) angefertigt. — K. Lind, Mitteilungen XIV (1869), S. 103: Das Antlitz ist schön, voll edlem Ausdruck und von gewinnender Anmut, die aufgelösten Haare wallen zu beiden Seiten in reicher Fülle über die Schultern bis auf die Füße herab. Abb. Karl Lind a. a. O. S. 103. Prutz-Oncken II, Taf. zu S. 696. Prutz-Pflugk-Harttung III, Taf. zu S. 538. A. Schultz zu S. 392.
2. In Erz gegossene Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck; vor 1519 aus der Werkstätte des Gilg Sesselschreiber hervorgegangen. Abb. D. v. Schönherr, Gesch. des Grabmals Maximilians I., Jahrbuch XI, Taf. 28 zu S. 176. H. Tietze, Zwei deutsche Bronzefiguren des 16. Jahrhunderts im Stifte Heiligenkreuz, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Histor. Denkmale IV (Wien 1908), S. 137 Fig. 64. Tietze a. a. O. S. 136 f. schildert sie: Das strähnige Haar rahmt eine stark abgerundete Stirn, die mit einer geringen Einsenkung in die gerade Nase übergeht; beim Auge sind beide Lider stark durchgearbeitet, so daß sich ein Lichtstreifen auf ihren Rändern ansammelt. Besonders charakteristisch aber ist der untere Teil des Gesichtes; unter dem scharf geschnittenen Munde ein tiefer Einschnitt und ein sehr rundes Kinn; vgl. Nr. 9.
3. Gemälde in der k. k. Ambrasersammlung, Wien. Abb. Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VII, Titelbild, in Kupfer gestochen [74]).
4. Begegnung Eleonorens von Portugal mit Friedrich III. vor den Toren von Siena, Freskogemälde von Pinturicchio; siehe Friedrich III. Nr. 7.
5. Gemälde in der Sammlung des Earl Stanhope, wahrscheinlich 1452 in Neapel von Joannes Alamannus gemalt; vgl. Augustus Franks und George Scharf, Archeologia XLIII (1871), S. 1. Eine Kopie in Dresden [75]).
6. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Ferdinands von Tirol (†1598). Abb. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 120 Nr. 110. „Das vorliegende Bildnis weicht von allen sonst bekannten, in denen die Kaiserin braune Augen (hier blaue) hat und zumeist einen Lilienstengel trägt, völlig ab."
7. Vgl. Friedrich III. b. Nr. 12.
8. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu den Imagines domus Austriacae. Abb. Jahrbuch IX, Taf. 52 zu S. 262.

[74]) A. Primisser, Übersicht S. 15, nennt zwei Gemälde Eleonorens: Saal IV, 29 u. 32.

[75]) Zitiert nach Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 120 Anm.

9. Entwurf zu dem Grabbilde Eleonorens in Innsbruck (s. o. Nr. 2), Federzeichnung von Gigl Sesselschreiber. Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 168.
10. Reisealtärchen der Eleonore von Portugal mit deren Bildnis als Stifterin: Niederländische Deckfarbenmalerei auf Pergament (um 1450). Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin; vgl. Katalog Nr. 116.
11. Eleonore in den von Maximilian veranlaßten Holzschnittfolgen, im Weißkunig, herausgegeben von A. Schultz, Jahrbuch VI, S. 9, 11, 20, 30, 36, 40, 46, 48. Einzelabb. G. Hirth I², S. 53, 54; im Triumph (vgl. F. Schestag, Jahrbuch I, S. 154 ff.) und in der Ehrenpforte (vgl. E. Chmelarz, Jahrbuch IV, S. 289 ff.).

c) Münzen und Medaillen.
G. Heräus Taf. XII, 12 und S. 15; Taf. XVIII, 3 und S. 18.

Maximilian I.

(geb. 1459, März 22 zu Wiener Neustadt, gew. 1486, Februar 16 zu Frankfurt, gekr. 1486 April 9 zu Aachen, Kaiser 1493 August 19, gestorben 1519 Januar 12 zu Wels in Oberösterreich, beigesetzt 1519 Januar 27 im Hochaltar der St. Georgskapelle der Burg zu Wiener-Neustadt) [76]).

a) Literarische Porträts.

1. Jos. Grünbeck, Historia Friderici IV. et Maximiliani I c. 47, Chmel, Österreichischer Geschichtsforscher I, S. 97 (übers. von Th. Ilgen, Die Geschichte Friedrichs III. und Maximilians I. von Joseph Grünpeck S. 67 f.): De statura corporis eius: Forma fuit per omnes etatis gradus excellens, tranquillo vultu et sereno, fulgencium occulorum et siderei quasi vigoris quibus etiam infuit aliquod amoris illicium ut ab omnibus tam viris quam mulieribus diligeretur, capillos habuit leniter passos, atque ad humeros usque demissos, ita ut cervicem etiam obtegerent, nigricancia supercilia, mediocres aures, nasum a summo deductiorem et ab imo eminenciorem, colorem aquilinum inter candidum sanguineumque medium, iustam staturam articulis firmis, ut hastam decem cubitorum extensa palma sine alterius manus ministerio in altum porrectam ferret, incessit cervice erecta, frequens sermone, nunquam tacitus inter familiares, nisi aliquid negocii ingrueret, necessitate afferente taciturnitatem, valitudine prospera tempore vite pene toto usus, medici raro ad latus fuere; pilosus in pectore, manus insuper pulcherrimas habuit, tantaque postremo fuit

---

[76]) Das Grabdenkmal in der Hofkirche zu Innsbruck, das 1508—66 nach Maximilians Plänen geschaffen wurde, ist ein Kenotaph

membrorum omnium aptitudine, ut neque quispiam principum sui temporis superarit eum optima constitucione corporis.

2. Jasonis Mayni [77]) iureconsulti, equitis Romani . . . ad serenissimum Maximilianum invictissimum Romanorum regem, in auspicatissimis eius et Augustae Blanchae Mariae Nuptiis, epithalamion (Freher-Struve SS. rer. Germ. II, 470): Accedit totius corporis dignitas et elegantia, quae plurimum de coelo traxisse creditur: et virtutibus gratiam vel (ut Pacatus inquit) suffragium addit. Valida membrorum internodia, lacertorum robur, lati pectoris firmitas, maiestas vultus, regium supercilium, quidam imperatorius oculorum vigor: ut appareat naturam heroicum totius corporis decorem indulsisse, qui te imperio dignum ostentaret.
3. Cuspinian, De Caesaribus S. 737: Fuit autem humanus princeps s t a - t u r a q u a d r a t a , in qua Caesarea Maiestas eluxit ac resplenduit. . . .
4. Relazione di Germania di Vincenzo Quirini 1507 bei Eugenio Albèri, Le Relazioni degli ambasciatori Veneti al Senato Durante il Secolo Decimosesto Serie I, Vol. VI, S. 26: È questo re de' Romani nobilissimo di sangue, figliuolo dell' ultimo imperatore Federico di casa d'Austria, e della sorella che fu del re Alfonso di Portogallo, di età di cinquanta in circa, di persona comune, non molto bello di volto, ma ben proporzionato e robustissimo, di complessione sanguinea e collerica, e per l'età sua molto sano, nè altro lo molesta che nu poco di catarro che continuamente gli discende per rispetto del quale ha usato ed usa sempre far nelle caccie grande esercizio. Per quanto spetta all' animo, è umanissimo, piacevole, affabile con ognuno, prodigo piu tosto che misero, esperto nelle guerre e nel governo degli eserciti piu che null' altro capitano di Allemagna, sollecito, vigilante e di grandissimo cuore, e quello che meglio s'intende d'ogni sorta d'artiglierie, e meglio le sa maneggiare che i maestri proprj che le fanno e le adoperano.
5. Heuterus (Rerum Belgicarum lib. VII, Ausg. Antwerpen 1598 p. 340 ff.: Maximilian hatte ein edles (decorus) und männliches Gesicht, mit mittelgroßen und grauen Augen, vorragender (breiter) Stirn, Adlernase, starkem Gebiß (malis solides), schönem Mund und zurücktretendem Kinn (mento redukto). Seine Figur war gedrungen (quadrata) und mittelgroß. Hinsichtlich der Haarlocken, Teint und Farbe der Brauen war er ein Mischling aus germanischem und portugiesischem Geblüt (Germanico Lusitanicoque mixtus) und erweckte so im Beschauer eine angenehme Erinnerung an seinen Vater und seine Mutter, wie er ja, eine echt kaiserliche Erscheinung, Würde und Autorität vereinte. Seine

---

[77]) Ein Augenzeuge von 1494; vgl. Ulmann I, S. 189.

Gesundheit war kräftig und durch seine Konstitution war er in hohem Grade befähigt, Anstrengungen, Klimawechsel und rauhe Jahreszeit, Hunger und Durst zu ertragen."

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Statue am Kaufhaus zu Freiburg i. Br. Abb. K. Schäfer, Das alte Freiburg (Freiburg i. Br. 1895), S. 72; das Kaufhaus im ganzen: Heyck II, S. 429.
2. Statue in Kehlheimer Stein, Prag, von Hans Daucher. Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum, Saal 14. Stoedtner S. 71 Nr. 12099.
3. Statue auf einem Renaissancekamin im Justizpalast zu Brügge. Heyck S. 20. Die plastische Darstellung Maximilians von Guyot de Beaugrant im Justizpalast zu Brügge befindet sich als Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, Saal 14.
4. Statue auf einem Kamin des 15. Jahrhunderts in Meißen, Albrechtsburg, Wappensaal.
5. Statue auf dem Sarkophage in der Hofkirche zu Innsbruck, in Erz gegossen von Ludwig de Duca 1582—1584; sie stellt Maximilian kniend mit gefalteten Händen dar; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Herrig S. 400. Stacke I7, S. 813. Heyck, Maximilian S. 2.
6. Steinrelief von Hans Dollinger (1527): Kampf zwischen Dürer und Spengler vor Kaiser Maximilian (Bayr. National-Museum); erwähnt bei Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 189. Stoedtner S. 72 Nr. 3045.
7. Porträtmedaillon auf dem etwa 1537 angefertigten Brettspiel von Hans Kels; Abb. A. Ilg, Jahrbuch III, Taf. V, zu S. 54.
8. In Buchs meisterhaft geschnittenes Medaillon mit den Brustbildern Maximilians I., Karls V. und Ferdinands (1541). Vgl. Ilg, Jahrbuch III, S. 68 f. Abb. ebenda S. 69.
9. Camee in Solenhofer Stein geschnitten (k. k. Münzkabinett). Abb. F. Kenner, Cameen und Modelle des 16. Jahrhunderts, Jahrbuch IV, Taf. I zu S. 2.
10. 24 Relieftafeln aus Alabaster am Sarkophage Maximilians I. in Innsbruck, mit Ausnahme von dreien von dem Niederländer Alexander Colins (1526—1612) aus Mecheln 1564—66 geschaffen; sie stellen die Taten und Schicksale Maximilians dar. Einzelabb. Jahrbuch XI, Taf. 34, 35 zu S. 216. Prutz-Oncken II, zu S. 667, S. 726, S. 737. Prutz-Pflugk-Harttung III zu S. 542, S. 588. Jäger II², S. 491. Stacke I7, S. 778, 779, 797, 802, 803. Heyck, Maximilian, S. 33, 61, 73, 79, 81. Jansen S. 35, 40. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 450, 451, 459.

11. Vgl. Friedrich III. b 12.

12—19. Albrecht Dürers (1471—1528) Maximilianbildnisse; vgl. H. Stegmann, Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg 1901), S. 132 ff.:

12. Auf dem 1506 für das deutsche Kaufhaus in Venedig gemalten Ölbild „Das Rosenkranzfest" (jetzt im Prämonstratenserstift Strahow zu Prag). Nach Stegmann S. 133 hat als Vorlage für das Porträt Maximilians eine im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Zeichnung nach dem Bilde Ambrogios de Predis gedient. Abb. Knackfuß, Dürer S. 49. Heyck, Maximilian S. 105. Neuwirth, Prag S. 126. B. Haendcke, Kunstanalysen aus 19 Jahrhunderten Taf. zu S. 48 [78]).

13. Brustbild Maximilians: In Kohle ausgeführte Handzeichnung vom Jahre 1518 (Albertina zu Wien). Abb. Knackfuß, Dürer S. 105. Heyck, Maximilian S. 103. v. Bezold S. 65. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen IV, Teil 2 zu S. II. Kemmerich S. 56.

14. Holzschnitt: zwei Fassungen α) Brustbild, ohne Umrahmung, wohl noch aus dem Jahre 1518; Abb. E. Reicke, S. 467. G. Dehio IV, Taf. 40, 3; β) mit Umrahmung: G. Hirth I², S. 18/19. Lützow S. 124. Stacke I7, zu S. 816. Jäger II², S. 495. Knackfuß, Dürer S. 106. Henne am Rhyn I, S. 423. Jansen, Titelbild. Heyck, Maximilian S. 125. Stegmann S. 138. H. Luckenbach S. 77.

15. Konrad Celtes überreicht Maximilian I. sein Buch: Holzschnitt von Dürer in dem Werke von Celtes, Quatuor libri amorum. Nürnberg 1502. Abb. Jansen S. 122. Katalog nr. 142.

16. Brustbild Maximilians, in Wasserfarben auf Leinwand gemalt (German. Nationalmuseum, Nürnberg). Abb. Stegmann a. a. O. Taf. II zu S. 140. Heyck II, S. 393. Kemmerich S. 57.

17. Brustbild Maximilians: Ölgemälde im k. k. Hofmuseum zu Wien, 1519 auf Holz gemalt. Abb. Prutz-Oncken II, zu S. 830. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 545. Stegmann S. 43. Knackfuß, Dürer S. 107. Heyck, Maximilian, Titelbild. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 456. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 456. Reproduktion Nr. 3668 der Photographischen Gesellschaft zu Berlin.

18. Nach einer Vermutung Stegmanns a. a. O. S. 145 f. ist das im Besitze des Fürsten von Wied zu Neuwied befindliche auf Holz gemalte Bild ebenfalls als Werk Dürers anzusehen, in dem der „Meister ein ideales Porträt Maximilians geben wollte". Abb. ebenda.

---

[78]) Vgl. die Studien Dürers zum „Rosenkranzfest" im Berliner Kupferstichkabinett. Lippmann, Dürers Handzeichnungen Nr. 17. Stoedtner S. 119 Nr. 18676.

19. Reiterrüstungen mit dem Bildnis Maximilians: Federzeichnung von A. Dürer (?) im Berliner Kupferstichkabinett. Abb. Heyck, Maximilian S. 77. Katalog nr. 16.
20. Maximilian I. als König: Gemälde von Bernhard Strigel [79]) (1461—1528) vom Jahre 1507 in der Münchener Alten Pinakothek Nr. 191 (jetzt Augsburger Galerie). Abb. Heyck, Maximilian S. 30. Heyck II, S. 366. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 455. Jäger, Deutsche Gesch. I zu S. 425. Kemmerich S. 56.
21. Maximilian und seine Familie (Maria v. Burgund, Philipp d. Schöne, Karl und Ferdinand): Ölgemälde von B. Strigel (Wien, k. k. Gemäldegalerie). Abb. Heyck, Maximilian Taf. zu S. 74. Lübke-Semrau III, S. 460. Jäger, Deutsche Gesch. I, zu S. 425. Reproduktion Nr. 3636 der Photograph. Gesellschaft zu Berlin.
22. Aquarell in der Kupferstichsammlung der Universität Erlangen, dem B. Strigel zugeschrieben. Abb. Heyck, Maximilian S. 47.
23. Gemälde von Lucas von Leyden (1494—1533) (Wien, k. k. Gemäldegalerie). Abb. Heyck, Maximilian S. 41. Nach diesem Originale ist die Maximilian darstellende Miniatur in dem Pergamentkodex der Wiener Hofbibliothek »Livre des ordonnances de la toison d'or« gemalt; vgl. Th. Frimmel und J. Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vließe, Jahrbuch V, S. 271; Abb. Taf. XX zu S. 266.
24. Kupferstich von J. Suiderhoef (k. k. Familienfideikommißbibliothek, Wien). Abb. Kulturgeschichte des Mittelalters von A. Kaufmann, E. Mogk, H. Hirt u. a. m. (Leipzig 1897), S. 889. Fr. Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur (Leipzig und Wien 1897), S. 228. Der Stich Suiderhoefs wiederholt fast genau den Typus des Maximilianporträts von Lucas von Leyden (s. o. Nr. 23).
25. Kupferstich von Lucas von Leyden (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett). Abb. E. Reicke, Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit (Leipzig 1900), S. 63.
26. Gemälde von Hans Grunewald (k. k. Gemäldegalerie, Wien Nr. 1429). Abb. unbekannt.
27. Maximilian als König: Gemälde von Ambrogio de Predis (tätig 1482 bis 1506) vom Jahre 1502 (k. k. kunsthistorisches Hofmuseum zu Wien); vgl. Th. von Frimmel, Unveröffentlichte Gemälde aus der Am-

79) Ein Verzeichnis der Werke Strigels gibt R. Vischer, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VI, S. 82 ff. V. erwähnt hier außer den oben angeführten noch zwei Porträts Maximilians. Auch der Kopf des Propheten Zacharias in der Augsburger Gallerie scheint nach Vischer das Porträt des jugendl. Maximilians zu sein. v. Reber S. 9 führt ein im Ficklerschen Inventar verzeichnetes, jetzt im Münchener Nationalmuseum befindliches, dem B. Strigel zugeschriebenes Gemälde an.

braser Sammlung, Jahrbuch XV, S. 124 ff. Abb. ebenda, Taf. XV zu S. 124. Heyck, Maximilian S. 71. Gazette des beaux arts 49 (1907) S. 301. Kemmerich S. 56 [80]).

28. Handzeichnung in der Akademie der schönen Künste zu Venedig, mit dem segnenden Christuskinde und den Köpfen Maximilians und Blanca Marias. Das Porträt Maximilians stimmt in allen wesentlichen Zügen mit dem Gemälde Ambrogio de Predis (Nr. 28) überein. Vgl. Blanca Nr. 4.

29. Zeichnung von Hans Holbein d. Ä. (etwa 1465—1524) im Berliner Kupferstichkabinett; Abb. J. E. Weiß-Liebersdorf, Kirchliche Kunst im Alten Augsburg (München o. J.), S. 21 Nr. 12.

30. In dem Skizzenbuch Hans Holbein des Älteren: Kaiser Maximilian zu Pferde.. Stoedtner Nr. 18732 S. 108.

31. Hans Holbein d. J. (1497—1543): Maximilian und der Narr. Aus seinen 82 im Jahre 1515 entstandenen Randzeichnungen zu Erasmus von Rotterdam, Lob der Narrheit in der Ausgabe von Johannes Froben (1514) im Museum zu Basel. Abb. Stacke I7, S. 818.

32. Handzeichnung von Hans Baldung gen. Grien im Berliner K. Kupferstichkabinett. Stoedtner S. 125 Nr. 3224.

33. Maximilian und seine Braut Maria von Burgund, gleichzeitige Handzeichnung im Germanischen Museum, Nürnberg. Abb. Stacke I7 zu S. 774. Jäger II2 zu S. 486. Heyck II, zu S. 362 [81]).

34. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu den Imagines domus Austriacae. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 6 zu S. 262.

35. Max. I. auf einer Hirschjagd in der Langewiese bei Innsbruck: aus dem Jagdbuch Max I., verfaßt von W. Hohenleiter, gezeichnet von J. Kölderer (?). Abb. Pflugk-Harttung, Im Morgenrot der Reformation S. 32.

36. Aquarellierte Federzeichnung in dem Harnischbuch der gräflich Thun-Hohensteinschen Fideikommißbibliothek zu Teschen (Entwurf zur Genealogie). Abb. Jahrbuch VII, Teil 2, Taf. zu S. II.

37. Bildnis Maximilians von einem unbekannten Maler (Monogramm: S. M. E.?): Augsburg, Königliche Gemäldesammlung Nr. 111.

38—39. Zwei Bildnisse Maximilians I. im Chor der Ulrichskirche zu Augsburg saec. XVI.

[80]) A. Primisser, Übersicht S. 14 f. zählt 7 Gemälde Maximilians in der Ambrasersammlung auf: Saal IV, 23, 25, 35, 39, 62, 66, 116.

[81]) v. Reber S. 4 f. erwähnt mehrere im Ficklerschen Inventar verzeichnete, jetzt verloren gegangene Bildnisse Maximilians. — Vielleicht enthält auch das aus der Dürerschule stammende Gemälde in der Rathauslaube zu Lüneburg: „Ritter auf eine Landschaft blickend“ eine Darstellung Maximilians. Stoedtner S. 117 Nr. 17841.

40. In Öl auf Papier gemalte Kopie in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (gest. 1595); vgl. Albrecht I. Nr. 3. Brustbild mit braunen Augen und braunem Haar, das tief in die Stirne gekämmt ist und schlicht an den Wangen herabhängt; siehe Jahrbuch XIV, S. 130. Nach F. Kenner, a. a. O. S. 130 ist das Antlitz dieser Kopie nicht unähnlich dem

41. Glasgemälde in der St. Georgskirche der Burg zu Wiener Neustadt, welches Kaiser Max nebst seinen Frauen und Kindern darstellt; vgl. K. Lind, Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien IX (1866) S. 21 f., Taf. III.

42. Maximilian als Jüngling, sich im Gebete zum hlg. Sebastian wendend: Miniatur im sog. älteren Gebetbuch Maximilians I. (Kodex 1907 in k. k. Hofbibliothek, Wien, Fol. 61). Vgl. E. Chmelarz, Das ältere Gebetbuch Maximilians, Jahrbuch VII, S. 201.

43. Bildnis Maximilians im Codex lat. Monacensis 23568 saec. XV.XVI (Kgl. Bibliothek München).

44. Blidnis Max I. in der Handschrift: Polonii Marcelli Romani de restituenda Italiae salute ad Caesarem Maximilianum Rom. imp. aug. oratio v. J. 1516 (Saal 73, Kasten 15 im Bayrischen Nationalmuseum).

45. Max im Profil: Miniatur in der aus dem Beginn des 16. Jahrh. stammenden Handschrift der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel Nr. 1563 Fol. 149[1]. Abb. Heinemann, Die Augusteischen Hss. I, Taf. zu S. 2.

46. Miniatur in Kod. Nr. 315 Fol. 6 der Universitätsbibliothek zu Innsbruck. Abb. in dem »Beschreibenden Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oestreich«, Bd. I. Tirol, S. 194.

47. Bilder aus »Oestreichisches Ehrenwerk« von Hans Jacob Fugger: Maximilians eidliche Zusicherung der Straflosigkeit der Flamländer (1488). Abb. Jansen S. 39. — Maximilian mit Philipp von Burgund, Karl V., Donna Juana und Ferdinand; Abb. Jansen S. 42.

48. Radierung von Daniel Hopfer (tätig etwa 1493—1536). Abb. G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch I², S. 17.

49. Holzschnitt in Hartmann Schedels Liber chronicorum (Nürnberg 1493). Abb. Jansen S. 36.

50. Kaiser Maximilian in der Kapelle: Holzschnitt von Hans Burgkmair (1473—1531). G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch I², S. 34. Prutz-Oncken II, Taf. zu S. 702.

51. Übergabe einer flandrischen Stadt an Maximilian: Federzeichnung von Hans Burgkmair. Abb. G. Hirth I², S. 48.

52. Maximilian in Ritterrüstung zu Pferde: Helldunkel-Holzschnitt mit zwei Platten von Jost de Negker nach einer Zeichnung von Hans Burgk-

mair (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett). Hefner-Alteneck VII², Taf. 419. Abb. Prutz-Oncken II, Taf. zu S. 538. Prutz-Pflugk-Harttung III, Taf. zu S. 530. C. v. Lützow, Taf. zu S. 132. Heyck, Maximilian, zu S. 124. Vgl. E. Chmelarz, Jost de Negkers Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg, Jahrbuch XV, Taf. zu S. 392.

53. Messe Kaiser Maximilians: Holzschnitt von Hans Weiditz (tätig um 1516—1536). Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett. Katalog der Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit Maximilians, Berlin 1908, Nr. 24.

54. Kaiser Maximilian und Italien: Holzschnitt von Hans Weiditz in dem Buche Ulrichs von Hutten, Ad Caesarem Maximilianum exhortatorium. Augsburg 1519. Katalog Nr. 132.

55. Kaiser Friedrich III. Kaiser Maximilian: Holzschnitt von Hans Weiditz in Huttichius, Imperatorum Romanorum libellus. Straßburg 1525. Katalog Nr. 137; siehe Friedrich III. b 20.

56. Maximilian mit Kreuzfahne erhält Schwert und Palme von Gott Vater: Holzschnitt in dem Werke Sebastian Brant, Varia Carmina. Basel 1498. Katalog Nr. 138.

57. Etterlyn überreicht Maximilian sein Buch: Holzschnitt in Etterlyn, Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft. Basel 1507. Katalog Nr. 141.

58. Bild Maximilians unbekannter Herkunft bei Heyck, Maximilian S. 128.

Bei der fast unübersehbaren Zahl von Bildnissen Maximilians in den von ihm veranlaßten Holzschnittfolgen und illustrierten Darstellungen (Freydal, Teuerdank, Weißkunig, Genealogie, Triumph, Ehrenpforte) über die C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes S. 116 ff. zu vergleichen ist, sei hier nur auf die neueren zusammenfassenden Ausgaben und ihre Einleitungen verwiesen [82]). Immerhin mögen die Stellen angeführt werden, an denen sich Einzelreproduktionen aus jenen Werken finden, soweit sie ein Porträt Maximilians enthalten: A. Bartels S. 18. v. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation S. 225. G. Dehio IV, Taf. 43, 2. E. Diederichs,

[82]) a) Freydal, herausgeg. von Q. v. Leitner. Wien 1880—82.

b) Theuerdank nach der ersten Auflage vom Jahre 1517 neu herausgegeben von Simon Laschitzer. Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VIII. Wien 1888.

c) Weißkunig nach den Diktaten und Aufzeichnungen Maximilians I, zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, herausgeg. von A. Schultz, Jahrbuch VI. Wien 1888, S. 1 ff.

d) Genealogie Kaiser Maximilians, herausgeg. von S. Laschitzer, Jahrbuch VII, 1 ff.

e) Kaiser Maximilians Triumph von F. Schestag, Jahrbuch I (1883) S. 154 ff.

f) Über die Ehrenpforte Kaiser Maximilians vgl. E. Chmelarz, Jahrbuch IV, S. 289 ff. — Große Stücke aus Weißkunig, Triumph und Ehrenpforte sind bei G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch I², II, publiziert.

Deutsches Leben in der Vergangenheit I, S. 130, 131, 151, 217. Henne am Rhyn I, S. 323, 393, 438, 448, 450. Heyck, Deutsche Geschichte II, S. 397, 401. Heyck, Maximilian S. 1, 22, 32, 35, 58, 62, 64, 88, 90, 106, 112, 113, 115, 116, 118, 119—123. G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten I², S. 54, 55, 56, 57—61, 63, 64, 65, 153—157, 159, 161, 206, 207, 271, 275; II, S. 408—411, 414, 418, 428, 451. Jäger II², S. 493. Jansen S. 33, 46, 82, 95. Knackfuß, Dürer S. 92, 94, 95, 104, 117. Lübke-Semrau III, 438, 457. C. von Lützow S. 119, 121, zu S. 122 [83]), 130, 139, 141. Mummenhoff, Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit S. 29, 30. Prutz-Oncken II, S. 541, 655, 700, 701, 704, 707, 709, 741. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 532, 533, 548. Reicke, Lehre und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit S. 46, 70. Stacke I⁷, S. 783, 785, 811, 815, 816. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 475, 511, 539 [84]).

c) Siegel.

1. Kaiserliches Thronsiegel: Heffner Taf. XVIII, 121 und S. 30 Nr. 147.
2. Goldene Bulle, von Ulrich Ursenthaler 1508 geschnitten. Heffner, Taf. XIX, 123 und S. 31 Nr. 150. Vgl. J. v. Schlosser, Typare und Bullen in der Münz-, Medaillen- und Antikensammlung des Kaiserhauses, Jahrbuch XIII, S. 49 ff. (Abb. S. 50).
3. Siegel mit dem Bilde Maximilians I. und seines Enkels Karl. Heffner, Taf. XIX, 123 und S. 30 Nr. 148. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation S. 198. Jansen, Maximilian S. 80. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384.

d) Medaillen und Münzen.

Heräus, Taf. XII, 10, 11 und S. 15; Taf. XIV, 4—12, 13 und S. 16, Taf. XV, 2—17, Taf. XVI, 1—9; Taf. XVII, 1—9 und S. 17; Taf. XVIII, 6 und S. 18; Taf. XXI, 5—6 und S. 25; Taf. XLVII, 1. — Kappe III, S. 189 Nr. 906, 908. Herrig S. 402. Einzelreproduktionen:

1. Medaillenartiger Taler (mit der Jahreszahl 1479): Vs. Maximilian, Rs. Maria von Burgund mit hoher burgundischer Haube. Abb. A. v. Sallet, Münzen und Medaillen S. 155.
2. Kupfermedaille von Giovanni de Candida: Vs. Maximilian Rs. Maria von Burgund. Abb. Prutz-Oncken II, 667; Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 579. Heyck II, S. 364. Heyck, Maximilian S. 34. Pflugk-Harttung,

---

83) Die beiden Entwürfe zum Triumphwagen abgeb. Jahrbuch IV, Taf. zu S. II.

84) Die ikonographische Untersuchung wird, wenn sie die verschiedenen Auffassungen der äußeren Erscheinung Maximilians ins Auge faßt, den Anteil der von dem Kaiser beschäftigten Künstler (L. Beck, H. Burgkmair, A. Dürer, H. Schäuffelein, H. Springinklee u. a.) an den einzelnen Stücken zu berücksichtigen haben. Vgl. C. von Lützow S. 119 ff.

Im Morgenrot der Reformation S. 22. Vgl. K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich Jahrbuch XIV, S. 19 (Abb. S. 20 Nr. 1). Eine Nachahmung dieser Arbeit durch einen Tiroler Meister ist

3. die Vermählungsmedaille: Vs. Maximilian, Rs. Maria von Burgund (mit der Jahreszahl 1479). Abb. K. Domanig a. a. O. S. 20 Nr. 2. Eine weitere Nachbildung ist
4. die Medaille, die in Joachimsthal um 1530 wahrscheinlich von Gebhard Utz geschaffen wurde. Abb. K. Domanig, a. a. O. S. 20 Nr. 3.
5. Silbermünze mit dem Bildnis Maximilians und Blanca Marias auf der Vorderseite, von dem 1506 nach der Münzstätte zu Hall berufenen Mantuaner Gian Marco Cavalli [85]); vgl. R. v. Schneider, Jahrbuch XIV, S. 187 ff. (Abb. Taf. XIII zu S. 188 Nr. 2). Abb. Prutz-Oncken II, S. 810. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 539. Die feine künstlerische Durcharbeitung dieser Münze fehlt
6. der ein wenig größeren Medaille mit dem Bildnis Maximilians und Blancas, die den gleichen Typus aufweist. Abb. R. v. Schneider, a. a. O. Taf. XIII, Nr. 3. Stacke I7, S. 787. Jäger II2, S. 491. Heyck, Maximilian S. 55; vgl. Blanca c 2.
7. Münze mit dem Bilde Maximilians auf der Vorderseite, dem Adler auf der Kehrseite, wahrscheinlich von Gian Marco Cavalli. Abb. R. v. Schneider, Jahrbuch XIV, Taf. XIII zu S. 88 Nr. 4.
8. Erinnerungsmünze mit den Bildnissen Maximilians und Marias von Burgund. Abb. Heyck, Maximilian S. 39.
9. Taler vom Jahre 1505 von Benedikt Burkart, einem Goldschmied aus Innsbruck; vgl. K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich, Jahrbuch XIV, S. 14; Abb. ebenda Taf. I Nr. 3.
10. Doppeltaler, wahrscheinlich ebenfalls von Benedikt Burkart. Abb. Jahrbuch XIV, Taf. I Nr. 4.
11. Silbermünze (Taler) mit Maximilians Bildnis: Henne am Rhyn I, S. 463. Prutz-Oncken II, S. 830. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 543. Der Typus erinnert an Nr. 9.
12. Spätere Denkmünze, auf 1502 datiert. Abb. Heyck, Maximilian S. 69.
13. Maximilian und Anna von Ungarn: Denkmünze auf ihre Verlobung. Abb. Heyck, Maximilian S. 84.

85) Siehe bei Blanca Nr. 4.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 11 b] In sant Franciscus wochen [= 2. bis 8. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem palirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn., Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Heinczen 6 taglon zu 12 dn. Item aber 1 tagloner 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 16 dn. zu padgelt, Macht ℔ 70 dn. 1.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 18.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Denn Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein czalt 2 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht das pogstall vber das ein fenster zu dem pogen, der vberzwerch heraußgett, Macht ℔ 1 dn. 13.

Negel kaüfft.

Item 8 dn. vmb ein halb hündert pünnegel, genüczt zu dem iczünt genant pogstall, Macht dn. 8.

Summa Macht 116 ℔ 18 dn.

Blatt 12 a] In sant Bürckart wochen [= 9.—15. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item dem Jüngen 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Heinczen 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 70 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 1 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 6.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 3 dn. 1 haller vmb parstein zu der thür, die ob dem sagerer auf das gewelbe gett. Item 4 dn. 1 [haller] vmb wagensmir. Item 4 dn. vmb ein halb ℔ smer, Macht dn. 12.

In sant Vrsula wochen [= 16.—22. Oktober] außgeben; der wintterlon gett an:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item dem Jüngen 6 taglon zu 8 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Heinczen 5 taglon zu 10 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 57 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 18 dn. 15.

Steynfürer vnd vmb czwickstein.

Item Reschen czalt 18 fure, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item 2 ℔ vmb 1 füder czwick-

stein, gefürt auß dem Kornperg [142]), Johanns hat sie bestellet, Macht ℔ 26 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 216 ℔

Blatt 12 b] In Symonis vnd Jude wochen [23. bis 29. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 2 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 13 dn. 19 hll. 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fur, yde zalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 2 ℔ wagensmir, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9

In aller lieben heiligen wochen [= 30. Oktober bis 5. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 50 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fure, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

[142]) Die Kornburger Steinbrüche, sö. von Nürnberg, ergaben sehr harte, besonders für Wasserbauten geschätzte Steine.

Vmb pleye geben.

Item 26 ℔ pleyes genummen in der woge, ydes czalt zu 6 dn., genüczt, das man die plummen mit vergossen hat oben auf den pfeylleren, Macht ℔ 5 dn. 6.

Summa der czweyer wochen Macht 176 ℔ 18 dn. 1 haller

Blatt 13 a] In sant Mertein wochen [= 6. bis 12. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 10 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 24 dn. zu padgelt. Item mer dem Mertein Vnverdorben, lewbhawer, hab ich geben vnd geschenckt 8 ℔ von geheyß wegen herren Hanßen Volkamaier zu eyner lybüng [143]), Macht als in summa ℔ 64 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen 15 fure, czalt yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sant fürer.

Item 11 füder sant hat gefürt der Peter, ydes czalt zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Item der Hanns ist angetreten vnd dopey hat man gefürdert Jorgen Kargen von Regenspürg die gancze wochen [144]).

Summa Macht 101 ℔ 28 dn.

Blatt 13 b] In sant Elizabeth wochen [= 13. bis 19. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt was hie, dem hab ich czalt 12 ℔. Item dem balirer, Kuncz Langen, Hanns Czeyßer

[143]) = Ehrengeschenk.

[144]) »Der Hanns« und Jörg Karg scheinen Gesellen gewesen zu sein, da in der fraglichen Martiniwoche, wie man sieht, mit einemmal 10 Gesellen tätig erscheinen, während es vorher nur 8 und unmittelbar nachher 9 (mit Einschluß des neu Angetretenen sind). Über die Bedeutung von »fürdern« = in Arbeit nehmen vgl. o.

vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 21 dn. zu padgelt, Macht ℔ 75 dn. 27.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, ydem czalt 6 taglon zu 16 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, das sie die dachung haben gemacht oben auf dem dachsymbß, Macht ℔ 6 dn. 18.

Vmb latten vnd holcz.

Item Küncz Klügel, dem walthawer, hab ich geben fur 60 latten 2 ℔ 24 dn. fur füre vnd zu hawen. Item mer fur 10 prückhölczer geben zu fure fur ydes 6 dn. dem Heinczen Götzen von der Grossen Rewt. Item den walthaweren von ydem 2 dn., Macht als in summa ℔ 5 dn. 14.

Vmb deckczigel.

Item Fricz Reschen czalt 1000 deckczygel, genüczt oben auf den dachsymbß vnd, wue man ir bedarfft, darfur geben fürelon vnd fur die czigel, Macht als in summa ℔ 16.

Summa Macht 147 ℔ 7 dn.

Blatt 14 a] In sant Katherina wochen [= 20. bis 26. November) außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Künradt hab ich geben 4 gulden an gold, die machen an Müncze in summa 29 ℔ 10 dn. von geheyß wegen herren Hannßen Volkamer vnd Heinrich Meichsner, do er sein sün zu meister machet. Item Seinem sün, Küncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item dem Henslein 2 taglon zu 16 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item mer 2 tagloner, ydem 4 tag-

lon zu 13 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 1 ℔ 16 dn. zu padgelt, Macht ℔ 76 dn. 28.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 14 dn. Item aber 1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 20.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit eynem gesellen, ydem czalt 5 taglon zu 16 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, das sie die winden vnd den ganck gedackt(!) haben. Item mer dem Ewerlein hab ich geben 1 ℔ 10 dn. von geheyß wegen Herren Hannßen Volkamers, das er auf den czüg gestygen ist vnd sust willig gewest ist zu allerley, do man in zu dürfft hat, Macht ℔ 6 dn. 26.

Vmb negel außgeben.

Item Annan Köpplin czalt 1000 pünnegel, ydes hündert fur 16 dn. Item mer czalt 400 halpnegel, ydes fur 10 dn., auch genuczt zu dem dachsympß, Macht ℔ 6 dn. 20.

Sust außgeben.

Item 4 dn. vmb ströe in die hütten. Item 2 dn. vmb cleyne nyttnegel zu den pretteren. Item 12 dn. eim schreyner von etlichen richtscheytt zu machen. Item 5 dn. von eim karren zu pesseren, Macht dn. 23.

Summa Macht 127 ℔ 5 dn.

Blatt 14b] In sant Andreas wochen [= 27. November bis 3. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt seyn wochenlon vnd im geben 6 ℔. Item Küncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item dem Jüngen 5 taglon zu 8 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt. Item mer 2 ℔ geschenckt Meister vnd gesellen, Macht als in summa ℔ 42 dn. 15.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 14 dn.

Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Sola des pischoffs[tag][145]), Macht ℔ 13 dn. 9.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

In der wochen Concepcionis marie zu latein genant [= 4.—10. Dezember]

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim jungen 4 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 25.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 14 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12 dn. 24.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 12 fur, yde czalt zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Pretter käufft.

Item 23 pretter käufft, ydes zu 8 dn., an Inn allen gen 4 dn. abe, die waren pey 20 schuhen lanck vnd waren thennen, Macht ℔ 6 dn.

Summa der czweyer wochen macht 140 ℔ 29 dn.

Blatt 15 a] In sant Lucien wochen [= 11.—17. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 17.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen czalt quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden, Macht an Müncz ℔ 14 dn. 20.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 6 taglon

145) = 3. Dezember.

zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 7.

In der nechsten wochen vor sant Anthonien tag [= 8.—14. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen 6 taglon zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item 1 gesellen 3 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 12.

In sant Anthonien wochen [= 15.—21. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 39 dn. 29.

In sant Pauls wochen conversionis zu latein genant [= 22.—28. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item Hanns Werffpein 3 taglon zu 16 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 24.

Summa der funff wochen Macht 163 ℔ 14 dn.

Blatt 16 b] In vnßer lieben frauen wochen lichtmeß [= 29. Januar—4. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 3 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 30 dn. 27.

In sant Scolastica wochen [= 5.—11. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 6 taglon zu 8 dn. Item Küncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon

zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 8.

In sant Juliana wochen [= 12.—18. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 8 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 3 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31.

Gett an der Sümmerlon.

In sant Peters wochen Kathedra genant [= 19. bis 25. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 4 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item Mertein 3 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt. Item 2 ℔ Meister vnd gesellen geschenckt zu sant Peters fest, Macht als in summa ℔ 33 dn. 10.

Item mer czalt Meister Mathes vnd Küncz Langen quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden, Macht an Müncz ℔ 14 dn. 20.

In sant Kunnegundis wochen [= 26. Februar bis 3. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen zu padgelt 20 dn., Macht ℔ 31 dn. 5.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 2 gesellen, yden 5 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 9 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12 dn. 29.

Summa der fünff wochen Macht 191 ℔ 9 dn.

Blatt 17 a] In sant Perpetue vnd Felicitatis wochen [= 4.—10. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 6 taglon zu 22 dn. Item

6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 5.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 27 dn. 2.

In sant Gregorien wochen [= 11.—17. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 44 dn. 20.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 18 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 12.

In sant Benedicten wochen [= 18.—24. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon [zu] 20 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 18.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 4 tagloner, ydem 1 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 29.

Dem glasser.

Item Meister Hanns Herttenwerger, dem glaßer, hab ich czalt fur fenster, gehören oben auf den newen sagerer, darzu sein kummen 1414 scheyben, vnd im geben fur die scheyben vnd machlon vnd tringkgelt 13 gulden an gold, die machen an Müncz in summa, den gulden gerechent vmb 7 ℔ 11 dn., ℔ 95 dn. 23.

Summa der dreyer wochen Macht 288 ℔ 19 dn.

Blatt 17 b] In der heiligen Marter wochen [= 25. bis 31. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jüngen 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 11.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 25.

Den walthawern vnd holczfureren.

Item Heincz Ott von der Lohe hat gefürt 16 groß stantner ader sewll, pey 52 schuhen lanck, von ydem zu lon 2 ℔ 10 dn. Item 10 grosse rygel ader spangen, zu lon von ydem 2 ℔, die waren pey 46 schuhen lanck. Item 40 pretten, die waren pey 40 schühen lanck, von ydem zu lon 1 ℔ 5 dn. Item 120 rechen ader spünt pey 30 schuhen lanck, von ydem zu lon 17 dn. 1 haller; an dem allen hat er 1 ℔ nachgelassen vnd das ander macht als in summa 173 ℔. Item den walthaweren Kuncz Klügel vom Herolczperg vnd Merckel Kristen von Kalckrewt hab ich czalt von den 26 höltzeren, von ydem 15 dn. Item von den 40 pretten, yden zu 8 dn. Item von den 120 spůnt vnd rechen, yden zu 4 dn., Macht als in summa 39 ℔ 20 dn.; aber die 20 dn. haben sie nachgelaßen. Item den erbförsteren hab ich czalt vnd geben Cünczen Behaim vnd Cunczen Mentler 1 ℔. Item mer Jorgen Heczelsdorffer vnd Jacob Prenner 24 dn. Also Macht alle füre, lon, fürlon, walthaweren vnd erbförsteren, Aber dem Amptman ist sein gerechtigkeit noch aussen, Macht in summa ℔ 213 dn. 24.

Summa Macht 270 ℔.

Blatt 18 a] In der heiligen osterwochen [= 1. bis 7. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jüngen 3 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 3 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 28.

Den czym̄erlewten.

Item Meister Stephan 3 taglon zu 24 dn. Item 6 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 21 dn. zu padgelt, Macht ℔ 15 dn. 3.

In der wochen des heiligtümss weysung [= 8. bis 14. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seym Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon zu 22 dn. Item Pertholt Prunner 2 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 22.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 16 [dn.] Item aber 1 gesellen 5 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu padgelt, Macht als in summa ℔ 35 dn. 25.

Item 400 hulczener negel, czalt ydes [hundert] zu 10 dn., genuczt zu dem gestüdell [149]), do man die winden wirt aufschiben, Macht ℔ 1 dn. 10.

In der wochen vor sant Jorgen tag [= 15.—21. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jüngen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 6 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 44 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt. Item Inn allen get herab 18 dn., das sie vor vngewitter nicht gearbeten mochten, Macht ℔ ℔ 20 dn. 21.

Sust aüßgeben.

Item 2 ℔ wagensmir, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9.

Summa der dreyer wochen Macht 180 ℔ 6 dn.

[149]) Collectivum zu studel = Unterlage, Pfosten, Säule, Schmeller, Fr. II, 733 und Lexer I, 934.

Blatt 18 b] In sant Jorgen wochen [= 22. bis 28. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seym Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 1.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 3 taglon zu 24 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item aber 1 gesellen 2 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 16 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Meister vnd gesellen geschanckt 4 moß weins, yde zu 8 dn., do sie gehorsam haben gethan vnßeren herren des rats, Macht ℔ 1 dn. 2.

Sust aüßgeben.

Item 12 dn. vmb pech zu der newen rynnen oben vber sant Deocarus altar, das man sie domit vergossen hat, Macht dn. 12.

Item mer 1 ℔ wagensmir, dafur geben, Macht dn. 4 h. 1.

Kalch kaüfft.

Item 5 sumer 1 halbs Kalch, ydes czalt zu 1 ℔ 26 dn. Item 6 dn. dar von zu meßen, Macht ℔ 10 dn. 14.

Vmb gewelbeczygell.

Item Meister Fryderich Peringer, dem czygler, czalt 1000 welbeczigelstein, ydes 100 fur 1 ℔ 15 dn. Item von in allen hereinzufüren geben 1 ℔ dem Peter, Macht ℔ 16.

Dem Smyd.

Item Peter, smid pey sant Martha, hat gespiczt in die hütten 4300 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 12 newe exczt, fur yde zu lon 24 dn. Item 17 exczt gestehelt, fur yde 12 dn. zu lon. Item 32 meyßel gestehelt, fur yden 3 dn. Item 23 dn. fur 1 peyhell zu steheln. Item 2 dn. fur 1 slüßel zu dem chore. Item 10 dn. vmb 1 moß weins, do ich mit im rechent. Item 8 dn. den Knechten zu tringkgelt. Item also hab ich mit im abgerechent von der heiligen Cristwochen piß auf sant Walpurg[is] wochen Anno etc. 64 Jar, dazwischen waren 18 wochen vnd die Summa Macht ℔ 38 dn. 7.

Negel käufft.

Item 700 pünnegel czalt der Annan Köplin, genüczt [zum] pogstall oben aüf den newen sagerer, darfur geben in summa, Macht ℔ 3 dn. 6.

Summa Macht 124 ℔ 25 dn. 1 haller.

Blatt 19 a] Summa Summarum als außgeben von Walpurgis wochen im 63. Jar piß auf Walpurgis wochen im 64. Jar Macht

4934 ℔.

Anhang.

Summa Summarum des einnemen Macht An golde vnd aůch an Müncze
4934 ℔.
Nü hernach volget das außgeben, was iglichs in besünderheit Stett:
Die Steynmeczen vnd taglöner Stenn
2421 ℔ 18 dn.
Vm deck- vnd gewelbe czygelstein
32 ℔.
Die Steynprecher im Steynprüch
588 ℔ 15 dn.
Die Steynfürer auß dem Steynprüch
707 ℔ 11 dn.
Vm kalch vnd Sant geben, Macht
62 ℔ 21 dn. 1 haller.
Die czymmerlewt vnd taglöner
315 ℔ 22 dn.
Was czymmerholcz, pretter vnd walthawer
306 ℔ 17 dn. 1 haller.
Was die esterichslaher
11 ℔ 20 dn.
Was der Smid vnd vmb eyßen geben
254 ℔ 24 dn.
Was sust vmb allerley cleyn dinck geben
11 ℔ 10 dn.
Vmb seyll, strenge, snür, dem Seyler geben
125 ℔ 28 dn.
Was dem glaßer vmb gleßer geben
95 ℔ 23 dn.
Also Macht Summa Summarum als außgeben
4934 ℔.
Nichtes plyben In Resta etc.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

E. Cohn-Wiener. Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Leipzig (Teubner) 1910. (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 317, 318.)

Dieses Buch könnte, da es in einer für das große Publikum bestimmten Sammlung erschienen ist, bei der Exklusivität unseres wissenschaftlichen Betriebes leicht in die Gefahr geraten, von vielen Fachgelehrten übersehen zu werden und ohne Einfluß auf die Entwicklung der Kunstwissenschaft zu bleiben. Das aber wäre bei der großen Bedeutung, die es für eine tiefere Auffassung der Kunstwissenschaft haben kann, in höchstem Maße zu bedauern. Wenn man sich von den üblichen dickleibigen Kunst- und Stilgeschichten zu diesen zwei schmalen Bändchen wendet, so ist es, als ob man eine gänzlich neue Welt beträte. Dort eine tote Anhäufung von Tatsachen, eine oberflächliche Aufzählung der äußeren Stilsymptome, hier ein lebendiges Erfassen des Geistes der Stile, der geistigen Bewegungen, für die die einzelnen Stilformen nur der äußere Ausdruck sind. Von großem Nutzen ist der durch die ganze Darstellung erläuterte Ausspruch des Verfassers (I S. 100), »daß die Stilbenennungen Klassifikationen sind, die der Erkenntnis des lebendigen Stromes der Kunst nur hindernd im Wege stehen. Das Linnésche System leistet zwar dem Botaniker bei der Bestimmung der Pflanze gute Dienste, aber die biologische Kenntnis ihres Lebens fördert es nicht.«

Auf Grund dieser Erkenntnis führt der Verfasser z. B. die Entstehung der Gotik nicht in äußerlicher Weise auf die Erfindung einer neuen Konstruktionstechnik zurück, sondern er stellt die Veränderungen im geistigen Leben der Völker dar, die in jenen neuen Formen zum Ausdruck kamen; er begnügt sich nicht damit, festzustellen, daß die Renaissance oder das Empire auf die Antike zurückgriffen, sondern welche Art des Denkens und Fühlens sie dazu führte, und wie der gleiche Vorgang bei Renaissance und Empire sich ganz verschieden motiviert.

Mit dieser starken Verinnerlichung der Auffassung, für die sich noch viele Beispiele anführen ließen, verbindet der Verfasser ein feines Gefühl

für die Gesetzmäßigkeit in der wechselnden Mannigfaltigkeit der einzelnen Stilerscheinungen. Es ist in allen kunstgeschichtlichen Büchern so viel von Entwicklung die Rede. Was aber verstehen die meisten darunter? Den äußerlichen Übergang von einer Form zur andern, etwa von der dorischen zur ionischen Ordnung, vom Rundbogen zum Spitzbogen. Erst Wölfflin hat in der Anwendung auf einzelne Perioden uns die tieferen Zusammenhänge solcher Entwicklungen dargestellt. Cohn-Wiener versucht dies nun in großen Zügen für die Gesamtentwicklung der Kunstgeschichte und betritt schon damit konsequent einen neuen Weg, daß er, auf der Grundlage von Architektur uud Kunstgewerbe, alle Kunstäußerungen, auch Dichtung und Musik bis zu Tracht und Haltung des Menschen in den Kreis seiner Betrachtung mit einbezieht.

Indem er nun die üblichen Stilbenennungen nur noch als äußerliches Gerüst beibehält, stellt er, über diese hinausgehend, drei große Stilbewegungen gleich drei aufsteigenden und abfallenden Wellen fest: die Antike, das Mittelalter und die Neuzeit. Äußerlich sind zwar diese Hauptbewegungen eng miteinander verbunden, aber in ihrem inneren Verlauf ist jede für sich abgeschlossen und sondert sich in drei Stilstufen. Auf der klaren Sonderung und Charakterisierung dieser Stilstufen scheint mir die besondere Bedeutung dieses Buches zu beruhen.

Die erste Stilstufe ist die tektonische. Ihre Grundlage und hauptsächliches Wirkungsgebiet sind Architektur und Kunstgewerbe, und ihre Formgebung ist bestimmt durch den Zweck. Ihre Haupteigenschaften sind klarer Ausdruck der Struktur, übersichtliche Sonderung der Teile, Betonung der horizontalen Linien und kräftige Abschlüsse gegen die Umgebung. Plastik und Malerei sind den Gesetzen des Zweckes untergeordnet, stehen also in enger Verbindung mit Architektur oder Kunstgewerbe. Solche konstruktiven Stile sind der dorische Stil des griechischen Altertums, der romanische Stil des Mittelalters, der Stil der frühen Renaissance in Italien.

Indem nun diese Stile zur Blüte kommen, entsteht eine allmähliche Auflösung und größere Freiheit ihrer Formen, es entwickelt sich die zweite Stilstufe, der dekorative Stil. Die einzelnen Teile der Architektur wie des Ornamentes lockern sich auf, sie verlieren ihre funktionelle Abgrenzung, man strebt nach malerischem Eindruck und Raumerweiterung, die vertikale Tendenz tritt an Stelle der horizontalen. Plastik und Malerei erlangen selbständige Bedeutung, die Plastik schafft Figuren von übermäßiger Bewegung, die Malerei strebt nach immer größerer Raumtiefe, ihre Weltauffassung ist realistisch. Diese Stilstufe äußert sich im hellenistisch-römischen Stil, in der hohen Gotik und im Barock. Die richtige Erkenntnis vom Wesen der Gotik, die man so oft als einen im höchsten Sinne »konstruk-

tiven« Stil gerühmt hat, sowie die Gegenüberstellung von romanischem und gotischem Stil unter diesen Gesichtspunkten scheint mir von besonderer Bedeutung.

Die letzte Stilstufe ist dann der Ornamentstil. Die Zweckformen sind gänzlich verschwunden, alle Formen sind beherrscht vom Ornament, das selbständige Bedeutung erhält. Die künstlerische Absicht ist auf den Eindruck äußersten Reichtums gerichtet, Plastik und Malerei kommen zur höchsten Steigerung des technischen wie des gegenständlichen Ausdrucks. Diese Stilstufe zeigt sich im spätrömischen Stil, in der Spätgotik und im Rokoko.

Diese Entwicklung von einer Stilstufe zur andern, nicht in gewaltsamem Wechsel sondern in feinen Übergängen, führt der Verfasser mit großer Klarheit und prägnantem Ausdruck durch die ganze Geschichte der Kunst durch, immer die Zusammenhänge mit der Kultur, mit dem Gefühls- und Geistesleben der Zeit aufzeigend und oft feine Zwischenbemerkungen von allgemeiner ästhetischer Bedeutung einfügend. Man stellt mit Befriedigung fest, wie die Arbeit jener kunstwissenschaftlichen Richtung, die mit Gottfried Semper beginnend zu Furtwängler und Wölfflin führt, nicht vergeblich gewesen ist und hier schöne Früchte trägt. Es sei noch erwähnt, daß überall die wichtigsten Forschungen verwertet sind und der Verfasser auch auf speziellen Gebieten eine große Kenntnis des Materials zeigt.

Nur eine Ausstellung zu machen sei mir gestattet. Daß nämlich auch die größten Meister ohne weiteres in diese Entwicklung einbezogen sind, daß das Maß, in welchem der individuelle Genius über seiner Zeit steht, nicht berücksichtigt ist. Es geht nach meiner Meinung nicht an, Bach, dessen tiefer Ernst und Innerlichkeit wesentlichere Eigenschaften als einige formale Stileigentümlichkeiten sind, als typischen Vertreter des Barock hinzustellen, jener Kultur, bei der »sich überall hinter einer prunkvollen Außenseite ein wenig inhaltreiches Leben verbirgt«, daß Rembrandt mit dem allerdings recht glücklich gewählten Beispiel der »Blendung Simsons« in Verbindung mit einer Barockkunst gebracht wird, die doch, vor allem im Seelischen, seiner ganzen Eigenart stark entgegengesetzt ist. Daher hat es der Verfasser wohl nicht ohne Absicht vermieden, bei Beethoven, bei Schiller und Goethe Beziehungen zum Stile ihrer Zeit aufzuweisen. Es würde nur in wenigen und unwesentlichen Zügen gelingen, denn solche Geister lassen sich nicht in die Beschränkung ihres Zeitstiles einbeziehen. Es ist wohl möglich, daß der Verfasser eine solche Betonung des Individuellen im Interesse eines ruhigen Fortganges und klarer Übersichtlichkeit seiner Entwicklungsgeschichte vermieden hat, aber bei der weitverbreiteten Neigung, durch Geschichte zu nivellieren, wäre wenigstens ein Hinweis auf das Eigenrecht des Genius zu wünschen gewesen.

Auf jeden Fall wollen wir uns freuen an dem Gewinn, den dieses Buch nicht nur für die wissenschaftliche Erkenntnis der Vergangenheit, sondern auch für das Verständnis der Gegenwart bringt. Der Verfasser hat uns nicht in Zweifel gelassen, wie er über die Zukunft unserer Kunst denkt, und hat mit feinem Verständnis die Symptome in der gegenwärtigen Kunst aufgezeigt, die, nach der allgemeinen Stilverwirrung des neunzehnten Jahrhunderts, auf das Werden eines neuen, konstruktiven Stiles hinweisen. Seine Bemerkungen über die beginnende Reform unserer Wohnung und Kleidung halte ich in diesem Zusammenhange für besonders wertvoll. Sollte nicht aus solch einem Erfassen der künstlerischen Tendenzen und Bedürfnisse unserer Zeit ein Antrieb für diejenigen entstehen können, die als Künstler oder Kunstförderer an dem Werden unserer Kunst mitarbeiten? Sollte nicht eine Bewegung sich beschleunigen lassen, deren Ziel Viele aufs innigste wünschen? Wenn das Buch dazu beitragen wird, dieses Ziel einer großen, auf konstruktiver Klarheit beruhenden Kunst zu erreichen, erst dann wird es die Wirkung haben, die es verdient. *Kurt Freyer.*

Mainzer Zeitschrift. Zeitschrift des Römisch-Germanischen Central-Museums und des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer, herausgegeben von der Direktion des Römisch-Germanischen Central-Museums und dem Vorstande des Mainzer Altertums-Vereins. Schriftleitung: Professor E. Neeb, Mainz.

Jahrgang IV, 1909, der neuen Folge der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer, Mainz 1909, in Kommission bei L. Wilckens, gedruckt bei Philipp von Zabern, Großh. Hess. Hofbuchdruckerei, Mainz. (Mit 10 Tafeln in Autotypie und zahlreichen Abbildungen im Text.) 4°. 92 S. Preis 7 M.

Dieser Jahrgang der Zeitschrift, deren Schriftleitung nun der um die Erforschung der Mainzer Geschichte und Kunstgeschichte überaus verdiente Professor Ernst Neeb übernommen hat, bringt neben dem anderweitig Interessanten zwei vortrefflich geführte und ergebnisreiche baugeschichtliche Untersuchungen, die unter Nr. 3 und 5. Die Aufsätze sind alle reich illustriert.

1. K. Schumacher: Die Germania des Tacitus und die erhaltenen Denkmäler. Fügt den abgedruckten Stellen des Tacitus umfangreiches geschichtliches und kulturgeschichtliches Material bei; besonders für Kriegswesen und Kriegsausrüstung, Waffen, Siedelung und Feldwirtschaftswesen, Bekleidung.

2. K. Körber: Die 1908 gefundenen römischen und frühchristlichen Inschriften und Skulpturen. (Siehe bes. Nr. 39. Grabstein der Munetrudis aus dem 6. Jahrhundert.)

3. E. Neeb: Bericht über die Ausgrabungen der St. Albanskirche bei Mainz im Jahr 1908. Schließt sich an die Abhandlung im Jahrgang 1908 an und erweitert deren Ergebnisse. Der vorkarolingische Bau, der genau untersucht wird, ist frühestens im 4. Jahrhundert entstanden und zwar innerhalb des heidnisch-römischen Friedhofs. Spätestens 700 bestand bereits eine klösterliche Niederlassung mit Kirche. Die Betrachtung des karolingischen Baues zeigt, daß die Albanskirche im wesentlichen in ihren Maßen dem Grundriß von St. Gallen entsprach. Sodann werden die späteren An- und Umbauten erörtert sowie die Grabfunde und die übrigen Architekturreste und Skulpturen.

4. L. Lindenschmit: Winzerfigur mit Bütte im Mainzer Museum. Die Figur von Holz; Sockel und Bütte haben Silberfassung. Trotz der Aufschrift »Anno 1517« vom Verfasser mit Recht in die Zeit vom 16. zum 17. Jahrhundert gesetzt. Ähnliche Stücke werden angereiht. Die hübsche Arbeit reicht über den Gegenstand hinaus.

5. R. Kautzsch: Die Johanniskirche, der alte Dom zu Mainz. Bei der Erneuerung der Johanniskirche in 1905 fand sich, daß in dem späten Bau noch Teile einer großen romanischen Basilika enthalten sind. Der Verfasser berichtet über das Ergebnis der sehr sorgfältigen Forschungen, die bei dieser Gelegenheit angestellt worden sind. Er erwägt literarische und baugeschichtliche Zeugnisse und kommt zum Schluß, daß die Johanniskirche unter Erzbischof Hatto (891—913) als Dom gebaut worden ist.

6. H. Schrohe: Kleinere Beiträge zur Mainzer Geschichte. Behandelt u. a. zwei Mainzer Häuser: 1. den Spiegel, später »König von England«, gebaut zwischen 1653 und 1655; 2. das Haus zum Marienberg, später »Zum Römischen Kaiser«, gebaut zwischen 1653 und 1664, beide vielleicht von Antonio Petrini in Würzburg. (Der damalige Kurfürst Johann Philipp v. Schönborn war zugleich Fürstbischof von Würzburg.) *F. R.*

Berühmte Kunststätten Band 43: Berlin von **Max Osborn** (Leipzig 1909, Verlag E. A. Seemann).

Diese Arbeit hat eine Lücke ausgefüllt, die mancher Freund Berlins und seiner künstlerischen Entwicklung schon lange schmerzlich empfand. Es ist bezeichnend, daß in der Folge der Seemannschen »Berühmten Kunststätten« das Thema »Berlin« erst im 43. Bande behandelt wurde — nicht Wenige werden auch dann noch gefragt haben, wie die in deutschen Landen

ob ihres Kulturmangels gründlich verleumdete Reichshauptstadt zu dieser Ehre kommt. Max Osborns Buch dürfte auch den grimmigsten Feind Berlins eines Besseren belehren und manches kritiklos nachgeschwätzte Gerede zum Schweigen bringen. Dies ist die eine Seite, die andere geht den wackeren Berliner selbst an, der, soweit er überhaupt ein Interesse an dergleichen Dingen nimmt, meistenteils unter den Kirchen- und Galerieschätzen von Mailand und Florenz besser Bescheid weiß, wie unter den alten Kulturzeugen oder den Museumsbeständen seiner engsten Heimat. Ebenso wird das Werk dem Fachmann ein Berater sein, und ihn, der vielleicht außer den großartigen Kunstsammlungen wenig Künstlerisches von Berlin erwartet, auf vielerlei hinweisen, das abseits vom Wege an guter alter und guter neuer Kunst zu finden ist.

Wie reich der Inhalt ist, der in anspruchsloser Form in dieser Schrift verarbeitet ist, erkennt man am besten aus der Vielfältigkeit der Gesichtspunkte, die sich bei der Lektüre ergeben. Der Verfasser bringt eine kurze Baugeschichte Berlins von den ältesten bis in die jüngsten Tage und bespricht die noch erhaltenen Denkmäler mit der gleichen, liebevollen Sorgfalt, mit der er den Schicksalen der leider verschwundenen Bauten nachforscht. Vom Mittelalter ausgehend, kommt er zur Renaissance und verweilt ausführlicher bei der ersten, glänzenden Periode, die Berlin in der Schaffenszeit Andreas Schlüters erlebte. Friedrichs des Großen Einfluß auf die Gestaltung der Stadt wird ebenso gewürdigt, wie die bedeutungsvolle Zeit des Klassizismus, dann führt uns der Verfasser über die traurigen Jahre allgemeinen Niederganges in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu neuen Hoffnungen und jungen Erfolgen. In gleicher Weise skizziert er die Entwicklung von Malerei und Plastik und bespricht ihre wertvollsten Überbleibsel in Kirchen, Schlössern und Museen, ebenso wird auch der wichtigsten Kunstschätze fremder Herkunft in öffentlichen und privaten Sammlungen gedacht.

Gelegentlich liest sich das Buch wie eine Anklageschrift, eine Anklage gegen jene Barbarei, die rücksichtslos mit dem Alten aufräumte oder es ruinierte, doppelt schlimm hier, wo der immerhin nur beschränkte Kunstbesitz Berlins den allergrößten Respekt verlangte. Es ist niederschmetternd, wenn man die Kette dieser Taten im Zusammenhang übersieht. Fast alle der ältesten Kirchen sind durch Um- und Zubauten um ihre besten Reize gekommen (zuletzt noch die ehrwürdige Marienkirche, die man 1893 »freilegte und verschönerte«), die alten Stadttore wurden vernichtet, Schlüters vornehme »Alte Post« riß man ebenso nieder wie zahllose der besten öffentlichen und privaten Bauten. Das Gebäude der »Seehandlung« am Gendarmenmarkt, dessen Häuserreihen von Jahr zu Jahr einen kläglicheren Rahmen für die drei Prachtstücke in seiner Mitte abgeben, fiel ebenso wie

Schinkels Redernpalais, vor wenigen Jahren. Ein anderes Meisterwerk Schinkels, der ruhig-edle Innenraum des Schauspielhauses wurde zwecklos vernichtet. Und wie sind die Plätze zerstört worden: man denke beispielsweise nur an den Opern- und den Wilhelmsplatz! Das ist nur einiges aus der schwarzen Liste, die Osborn aufstellt — aber noch viel schlimmer würden die Verluste sein und unwiderbringlich für alle Zeiten, wenn auch nur einer von jenen Plänen verwirklicht würde, von denen immer wieder einmal die Rede ist — vom Abriß des Opernhauses und von der Freilegung des Brandenburger Tores. —

Weiß auch der Verfasser genug von dergleichen zu berichten, so fehlt es auch nicht an Erfreulichem: Messels und Hoffmanns Wirken wird beleuchtet und all der anderen in kurzen, treffend charakterisierenden Worten gedacht, die in ihrer Weise an dem großen Werk der künstlerischen Neubelebung Berlins mitgearbeitet haben und mitarbeiten. *J. Sievers.*

Architektur.

Haupt, Albrecht. Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl d. Gr. Leipzig 1909.

Ein merkwürdiges und wertvolles Buch. Merkwürdig, weil das Zugrundeliegende, die, ich möchte sagen metaphysische Ursache des Buches nicht rein wissenschaftlicher Art ist, sondern Welt- und Geschichtsanschauungen des Verf., die mit den Namen Gobineau und Chamberlain kurz gekennzeichnet seien. Zweitens wertvoll, weil diese Anschauung gesättigt ist mit einer Fülle fast unübersehbaren Materials, wie es in gleicher Weise kaum jemand außer H. beherrschen wird.

Auf die genannten Grundlagen des Buches einzugehen, das zum Teil in Voraussetzungen und Schlußfolgerungen den Charakter einer Bekenntnisschrift trägt, ist hier nicht der Ort. Nur das sei gesagt: Der frische Glaube an das Germanentum berührt überaus sympathisch; in ödes Bramarbasieren verfällt er nicht, und die äußersten Konsequenzen, die er zieht, sind doch so dargestellt, daß man wenigstens darüber diskutieren kann.

Was H. will, ist dies: „Die ersten bedeutenderen Regungen des altgermanischen Kunstgefühls zu beobachten, seine Werke, so bescheiden sie auch sein mögen, herauszusuchen und ihre Art erkennen zu lassen.“ Da H. ein Inhaltsverzeichnis offenbar für Zeichen — ungermanischen? — Banausentums hält, nicht jeder aber Lust haben wird, sich selbst eins anzufertigen, so seien die Überschriften hier zusammengestellt:

Auf einzelne Unstimmigkeiten, daß z. B. die „Holzbaukunst" und „Einzelformen in der Baukunst" in dem Abschnitt über Gräber und Kleinwerk erscheinen, soll nicht weiter Gewicht gelegt werden; doch deuten sie immerhin auf Fehler in der Disposition. Und Mangel an Klarheit ist auch sonst zuweilen empfindlich. Zum Beispiel was heißt: Kunst der Germanen? Zunächst natürlich die von Germanen selbst geübte Kunst; aber nicht nur die urgermanische, sondern auch die von Fremden beeinflußte, die dann doch nur in bedingtem Sinne germanisch ist? Oder auch die auf Befehl etwa eines Germanenfürsten entstandenen Werke, auch wenn sie ganz ungermanisch sind? So etwa die Stuckfiguren in Cividale (S. 55), „deren Ausführung vielleicht in byzantinischen Händen lag, wenn auch sicher der künstlerische Gedanke ein in germanischen Ländern viel verbreiteter war." Ganz abgesehen davon, daß dieser Gedanke plastischer Menschendarstellung der Antike doch wohl n o c h vertrauter war: wenn der siamesische König mit dem wohlklingenden Namen Chulalongkorn sich heute von einem Dresdener Architekten einen Palast bauen läßt, so wird ein zukünftiger Geschichtschreiber der siamesischen Kunst den Palast wohl nicht gerade als besonders bezeichnend für siamesische Eigenart hinstellen.

Diese drei doch wesentlich von einander verschiedenen Dinge gehen bei Haupt fortwährend durcheinander; gerade hier aber müßte ganz scharf geschieden werden.

Als zeitlicher Ausgangspunkt dient H. die Völkerwanderung; das auf sie folgende halbe Jahrtausend bildet im wesentlichen den Zeitraum, den

er behandelt. Damit wird freilich von vornherein auf eine sichere Grundlegung verzichtet. Denn damals standen, was natürlich auch H. anerkennt, die Germanen schon seit mindestens vier Jahrhunderten unter direktem römischen Einfluß, von dem Einfluß in der sogenannten prähistorischen Zeit ganz abgesehen.

Um diese Grundlegung zu liefern, ist es freilich noch zu früh; es würde dazu gehören die Verwertung der germanischen Vorgeschichte von der neolithischen Zeit an bis zum Eintritt der Römer. Weiter eine eingehende Kenntnis der antiken Kunst selbst, auch in ihren Export-Ausstrahlungen nach dem Norden, und ihrer eventuellen Einwirkungen schon in vorgeschichtlicher Zeit. Eine kritische Übersicht der sämtlichen antiken Nachrichten über germanische künstlerische Kultur; die Behandlung der sämtlichen bildlichen Darstellungen dieser Kultur auf antiken oder sonstwie gleichzeitigen Denkmälern. Außerdem von der römischen Okupation an Trennung nach Gegenden: direkt von den Römern beeinflußte oder indirekt beeinflußtc. Sehr wichtig gerade für das Kunstwollen der Germanen wäre auch eine Untersuchung über die Verarbeitung fremden Einflusses: welche Dinge etwa sie übernehmen, welche sie und wie sie diese ummodeln oder ganz ablehnen.

Dazu kommt ein weiteres. Wenn man, wie H., die Aufgabe so umfassend nimmt: vom Norden Europas bis nach Afrika, von Spanien bis nach Kleinasien, so darf man den Orient nicht vergessen. Man mag zu Strzygowskis Forschungen stehen, wie man will — übrigens spricht H. öfter von ihnen — die Frage nach dem Orient ist jetzt nicht mehr zu umgehen, oder die Ergebnisse der Arbeit werden vielfach auf tönernen Füßen stehen. H. selbst zwar weist auf die Möglichkeit östlicher Einflüsse hin (z. B. S. 46), geht den Fragen aber doch nicht weiter nach.

Damit entrollt sich freilich ein Riesenprogramm, zu dessen sehr schwieriger Durchführung ein Menschenleben nicht ausreichen würde. Inzwischen freuen wir uns an dem H.schen Buche, wenn man betont: es bedeutet nicht das Schlußglied, sondern den allerersten Anfang der Forschung. Es ist uns insofern wichtig, als es eine Zusammenstellung dessen gibt, was ein für germanische Kunst begeisterter Forscher in jahrelanger Sammelarbeit am Anfang des 20. Jahrhunderts für germanisch anzusehen gelernt hat.

Es ist nicht möglich, auf diesen Reichtum näher referierend oder gar kritisch einzugehen, auf die Fülle von hauptsächlich kleineren Denkmälern, die in dieser Zusammenstellung wirklich imponierend wirken; die größeren Bauwerke waren ja meist bekannter. Aber auch hier bringt Verf. vieles Neue, vor allem für das Gebiet des heutigen Spanien. Z. B. seine Argumentation, die Kirche St. Maria de Naranco bei Oviedo

sei ursprünglich die alte Halle der westgotischen Könige in Asturien, scheint beweisend. Auch sonst sind die Hinweise auf ornamentale Dinge in diesem für uns noch so unbekannten Lande sehr interessant; so der Vergleich mit Denkmälern germanischer Kunst in weit entfernten Gegenden und sogar anderen Zeiten. Gerade diese auch sonst durchgeführten Zusammenstellungen sind häufig schlagend und lehrreich. Die Holzbaukunst, der „Zimmermannsstil" ist für H. vielfach das Kriterium für die Zugehörigkeit zur germanischen Kunst. Gerade hier freilich müßte eine geduldige Einzelforschung einsetzen, um wirklich sichere Grundlagen zu gewinnen.

Von Einzelheiten sei erwähnt, daß der Rundbogenfries für H. möglicherweise die Übertragung eines germanischen holzbaulichen Motivs auf die Steinbaukunst ist (S. 64, 156). Die Ausbildung der Türme ist gewiß dem Norden zuzuschreiben (S. 84). Der Hufeisenbogen ist westgotischen Ursprungs und von den Arabern erst übernommen (S. 94); ebenso ist das Flechtwerk germanisch (S. 60, 158), dessen Verbreitungsgebiet ich selbst seinerzeit näher zu umschreiben gesucht habe (Studien z. roman. Wohnbau, Straßburg 1902, S. 182 f.). Die Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Pfalzenbauten ist nicht ganz so groß, wie H. annimmt (S. 213). Die Teilungswände im Untergeschoß des Goslarer Kaiserhauses stammen aus späterer Zeit; es war ursprünglich ein einziger ungeteilter Raum, ebenso wie Dankwarderode, das H. nicht erwähnt.

An meiner a. a. O. (S. 110 f.) dargelegten Anschauung glaube ich festhalten zu müssen: altgermanisch sind die ungeteilten Räume; die Tendenz auf Verbindung von Wohn- und Repräsentationsraum ist spätere Entwicklung. Eine mittlere Säulenreihe in Aachen (S. 235), die schon Rhoen annahm, ist durch nichts bewiesen, als durch die noch weniger begründete Beziehung zum Goslarer Kaiserhause.

Sehr dankenswert ist die reiche bildliche Ausstattung des Werkes, das meist eigene Zeichnungen des Verf. neben Autotypietafeln enthält. Erwünscht wären im Ortsregister die Aufbewahrungsorte für die vielen Werke der Kleinkunst, die im Text — zuweilen auch ohne Angabe des Aufbewahrungsortes — besprochen werden. Damit hätte man einen kleinen Baedeker für altgermanische Kunst. Wir schließen mit dem Wunsche, daß die von H. so glücklich angebahnte Forschung rüstig und planmäßig fortgeführt werde, wenngleich es sich „nur" um unsere eigene geschichtliche Vergangenheit handelt. *K. Simon.*

Karl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister, 1733—1808. Von **Walther Th. Hinrichs.** 88 Seiten mit 32 Tafeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 116. Heft. Straßburg, J. H. Heitz (Heitz & Mündel), 1909.

K. G. Langhans ist allgemein bekannt als der Meister, welcher die Führung der Berliner Baukunst beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II übernahm und sie vom friderizianischen Barock zum strengeren Klassizismus leitete. Er war Schlesier und schon in seiner Heimat zu bedeutender Tätigkeit gelangt, als er nach Berlin berufen wurde. Neue Beiträge zu seinem Lebenswerk wurden veröffentlicht bei der Inventarisation der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien durch H. Lutsch (Repertorium XVII S. 476) und der Provinz Posen durch den Unterzeichneten. Ein vollständiges Bild vom Lebenswerk des Langhans zu zeichnen, wie wir es bisher nicht besitzen, hat der Verfasser des genannten Buches sich zur Aufgabe gestellt, und deren Lösung ist ihm dank der Benutzung aller archivalischen und literarischen Nachrichten gut gelungen. Wir erhalten eine Übersicht aller Werke des Meisters und erfahren, daß sein Name auch mit einigen anderen außer den seither bekannten Werken verbunden werden darf. Freilich wäre zu wünschen, daß der Verfasser den Nachruf der Schlesischen Provinzialblätter sowie manche Auszüge aus den Akten in besonderen Anlagen abgedruckt hätte; wir würden dann ein besseres Urteil darüber gewinnen, wie weit der Einfluß des Meisters namentlich auf manche der ländlichen Bauwerke sich erstreckte.

Die Abkehr vom Barock vollzog sich, indem man zunächst auf die italienischen Werke des 16. Jahrhunderts als Vorbilder zurückgriff; einer der wichtigsten Vertreter dieser Bewegung ist Langhans. Wie er sich zum Architekten bildete, darüber gibt auch das vorliegende Buch keine Aufschlüsse. Unmittelbar nach Beendigung des siebenjährigen Krieges beginnt seine schaffende Tätigkeit. Zu Anfang des Jahres 1764 liefert er einen Entwurf zum Neubau der evangelischen Kirche zum Schifflein Christi in Glogau; sehr bald muß er aber von diesem Auftrage zurücktreten, weil Fürst Hatzfeld ihn in seine Dienste nimmt. Da der Entwurf nicht erhalten ist und, wie die Überlieferung besagt, bei der Ausführung geändert wurde, und da die Kirche und ihre 1796 erneuerten Türme nichts zeigen von der architektonischen Eigenart des Langhans, so ist sie aus der Reihe seiner Werke zu streichen; Tafel II des Buches, die einen kunstgeschichtlich wertlosen Holzschnitt der Turmfront der Kirche wiederholt, wäre besser weggeblieben. Um dieselbe Zeit tritt Langhans uns als reifer und selbständiger Künstler entgegen mit dem Bau des Palastes Hatzfeld in Breslau, dem jetzigen Oberpräsidium. Wie wir jetzt erfahren, wurde der Entwurf 1765 aufgestellt und während der beiden nächsten Jahre der Rohbau vollendet. Seine gründliche Kenntnis der italienischen Formenwelt hatte Langhans sich vermutlich

aus den Stichen des Palladio und Piranesi, vielleicht auch aus dem Rubensschen Werke der Genueser Paläste angeeignet; denn erst 1768—1769 unternahm er eine Reise durch Italien, die ihn in seinen künstlerischen Anschauungen endgiltig befestigte. In der Geschichte der Wiedererweckung des klassischen Kunstgeistes gebührt dem Palast Hatzfeld in Breslau eine bedeutsame Stelle. Der jetzt gewonnenen Datierung zufolge geht der Palast, vom inneren Ausbau abgesehen, zeitlich dem Schlosse in Wörlitz bei Dessau voran, welches F. W. v. Erdmannsdorf 1769—1772 erbaute, der sich schon mit diesem Bau streng dem Klassizismus zuwandte, während Langhans sich von den barocken Erinnerungen niemals vollständig lossagte.

1775 zum Oberbaurat für Schlesien ernannt, besuchte Langhans im staatlichen Auftrage die Niederlande, Frankreich und England, um das dortige Bauwesen zu studieren. Zahlreiche Bauten entstanden unter seiner Leitung in Breslau und Schlesien; manche derselben sind im 19. Jahrhundert verändert oder zerstört worden, wie das Haus der Kaufmannschaft in Breslau, eine der ältesten Schöpfungen des Meisters. Die von ihm entworfenen Kirchen in Groß-Wartenberg, Waldenburg, Reichenbach, sowie in Rawitsch an der Südgrenze der Provinz Posen sind bemerkenswert für die Entwicklung des evangelischen Kirchenbaues; sie wiederholen im wesentlichen die gleiche Anlage, einen elliptischen, von Säulenstellungen umschlossenen Raum, dazu eine offene Vorhalle mit rundem Turm, obwohl die beiden erstgenannten 1785, die letzte 1802 erbaut wurden. Die Kirche in Münsterberg bekundet den Einfluß seiner Schule; die in Ober-Adelsdorf bei Goldberg, an deren Bau er angeblich mitgewirkt haben soll, hat in ihrer ausgeführten Gestalt mit Langhans nichts zu tun. Dagegen ist er nach den von Hinrichs gegebenen Mitteilungen der Architekt der schönen Landhäuser in Romberg bei Breslau und in Pawlowitz bei Lissa in Posen.

1788 wurde Langhans zur Leitung des Oberhofbauamts nach Berlin berufen. Seine Werke in Berlin, Charlottenburg und Potsdam sind seit langem schon bekannt und gewürdigt; leider sind sie unter den veränderten Anforderungen der Gegenwart in ihrem Bestande gefährdet. Der Saal im Palast Wilhelmstr. 63 wurde mit diesem abgebrochen; das Innere des Theaters am Schlosse zu Charlottenburg wurde zerstört, um ein Magazin daraus zu machen; demnächst soll der Kuppelsaal der Tierarzneischule verändert werden. Selbst das Brandenburger Tor, das bekannteste und bedeutendste Werk von Langhans, wurde mehrmals von Freilegungsgelüsten bedroht, die bisher zum Glück zurückgewiesen wurden. Die stilistische Haltung des Tores ist für Langhans charakteristisch; sie folgt noch der seit dem 16. Jahrhundert giltigen Auffassung des Dorischen; ein Fortschritt aber bekundet sich in dem bedeutenden Maßstab der Säulen, durch den zugleich das Tor ein angemessenes Verhältnis zum Platze erhält. Zu berichtigen

ist die Annahme des Verfassers, daß die Berliner Stadtmauer damals noch zu Kriegszwecken gedient hätte. Als Festung war Berlin schon vor den schlesischen Kriegen aufgegeben worden, und die bis zur Westseite des heutigen Pariser Platzes hinausgeschobene Stadtmauer war nur für die Steuer- und Polizeiverwaltung bestimmt.

Die beigegebenen Bildtafeln bringen alle wichtigeren Bauwerke von Langhans; die weniger bekannten sind besonders berücksichtigt.

Charlottenburg. *Julius Kohte.*

Malerei.

Victor Wallerstein. Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine stilgeschichtliche Studie. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 118.) Straßburg, Heitz, 1909.

Es fehlt in dem Buch nicht an guten Ansätzen zur Bearbeitung des im Titel bezeichneten Themas, und namentlich der (auch für den Verf. wichtigste) Abschnitt über Konrad Witz enthält eine Reihe von dauernd wertvollen Bemerkungen. Einer warmen Empfindung für die eigentümliche Lebendigkeit der oberdeutschen Malerei gelingt es, ein gut Teil der besonderen Werte dieser Bildanschauung im Gegensatz zu der niederländischen Malerei hervortreten zu lassen. Aber als Ganzes ist das Buch verfehlt. Schon die unbestimmte Fassung dessen, was W. unter »Raumbehandlung« versteht, macht eine klare Durchführung des Themas fast unmöglich: sie soll »nicht für sich allein, sondern als eine Erscheinung betrachtet werden, die mit dem wachsenden Interesse für die intime Darstellung des Menschen in seiner Umgebung eng zusammenhängt«. In Wirklichkeit aber werden auch diese sehr schwankenden Grenzen nirgends innegehalten, sondern es ist von allem und jedem die Rede. Die Darstellung geht in der Hauptsache einfach von Bild zu Bild weiter, in einer unglücklichen Mischung von Beschreibung und Analyse oder richtiger: gelegentlicher Hervorhebung einzelner auf das Thema bezüglicher Punkte, so daß Absicht und Zusammenhang der Untersuchung zeitweilig ganz verloren gehen. Dabei steht überall Neues und längst Gesagtes, Gutes und Schlechtes bunt durcheinander. Der Abschnitt über die zu dem Drusiana-Bild gehörige Kreuzigung des Münchener Nationalmuseums (S. 16 f.) mag als Probe gelten.

»Der Kruzifixus steht in nächtlicher Landschaft von warmer tiefgrüner Farbe und zu seinen beiden Seiten die übermächtigen Gestalten der Gottesmutter und Johannis. So wenig sicher auch die Ausdrucksmittel des Malers für seelische Zustände waren, so kann man sich doch der Stimmung

tiefen Schmerzes nicht verschließen. Schon durch das Maßhalten in der Zahl der Motive, durch das Ausschalten alles Überflüssigen, liegt eine ergreifende Ruhe über dem Bilde. Man versteht die trauererfüllte Gebärde Mariä auch ohne die dicken Tränen, ebenso wie den bangen, sich sehnenden Blick Johannis, der gleichsam seinen ganzen Körper nach oben zieht zum Gekreuzigten. Außer in den sich zusammenkrallenden Händen ist das Leiden Christi kaum angedeutet, aber in dem Schwung des Körpers, in dem Zusammenfassen der starken Bewegung zu einer harmonischen Linie liegt der ganze verhaltene Schmerz.« Nach diesen einleitenden Akkorden, denen gegenüber eine nähere Kritik überflüssig erscheint, kommen wir nun zur »Sache«. »Es geht ein feines, rhythmisch und seelisch belebtes Neigen und Heben der Linien durch dieses Bild, das in der Landschaft ausklingt und hier uns besonders interessieren muß, weil es gleichzeitig den Raumeindruck vermittelt.« Dann nach einer kurzen, einfachen Beschreibung der Landschaft: »mit denselben Mitteln wird später oftmals schematisch gearbeitet, aber hier sind es eben nicht nur diese greifbaren Momente, welche das Wesentliche des Natur- und Raumeindrucks ausmachen, man fühlt, daß hier ein Verhältnis zur Natur vorhanden ist und daß dem Maler daran gelegen war, es zur Anschauung zu bringen«.

Die Beschreibungen bzw. Charakteristiken sind zum Glück nicht immer so durchaus vergriffen im Ton und arm an positivem Ertrag, aber derselbe Fehler, der in der Unbestimmtheit der Problemstellung begründet ist, und leider auch ein ähnlicher Stil kehren doch überall wieder. Man sieht wohl, daß der Verf., um sich nicht (wie er selbst sagt) »vom sinnlich Greifbaren zum Abstrakten locken« zu lassen, die Raumbehandlung innerhalb der Gesamtabsicht des Künstlers hat verstehen wollen — aber mit der primitiven »Methode« von in allem Möglichen schwelgenden Bildbesprechungen ist dies Ziel allerdings nicht zu erreichen.

Dazu kommt nun eine oft sehr empfindliche Unklarheit in den allgemeinen Anschauungen des Verf., zumal auch über die Entwicklung der spätmittelalterlichen Malerei. Man mag vielleicht geneigt sein, die obligate »allgemeine Einleitung« (die mit der Antike beginnt) nicht gar zu tragisch zu nehmen. Aber die Begriffe, die W. von der trecentistischen Malerei und dem »Erbe des 14. Jahrhunderts« hat, greifen natürlich überall auch in die Behandlung des eigentlichen Themas über. Die »einzelnen Stadien« der Entwicklung vom 14. zum 15. Jahrhundert, wie W. sie auseinanderzuhalten sucht (S. 7 f.), hat es in Wirklichkeit niemals gegeben. Aber man versteht danach, weshalb etwa bei dem Drusiana-Bild von der Anwendung der Überschneidung so ausführlich und durchaus in dem Sinne gesprochen wird, als sei damit ein ganz neues Kunstmittel für die deutsche Malerei gefunden worden — allerdings »ist ein volles Freistellen und Abgrenzen eines

Körpers, so daß wir ihn gleichsam mit einer Glasglocke überdeckt denken können, auch hier noch nicht durchgeführt« —: das 14. Jahrhundert hat eben nach W.s Meinung nur ein teppichartiges Nebeneinander ohne Überschneidung gekannt. So bedeutet dann etwa bei Moser die Schrägstellung der Dinge gegenüber der vorher angeblich »allgemeinen Frontalität« etwas ganz Neues, und so fort. Es wird auch nicht besser, wenn Schlagworte aus Hildebrands »Problem der Form« verwandt werden, um die kunsthistorische Entwicklung »aufzuhellen«. So findet W. bei Moser an einer Stelle (S. 32) »noch jene unentwickelte Formwiedergabe, die ganz der Gesichtsvorstellung folgt«, und gleich darauf (S. 34) »die alte Anschauung, die alle Formen als tastbare Werte darstellen wollte«.

Hinsichtlich des für das Buch benutzten Materials hebt W. selbst hervor, daß er »möglichst Bekanntes und leicht Zugängliches gewählt habe«. Dagegen ist bei der besonderen Absicht der Arbeit natürlich nichts zu sagen, aber um so mehr darf man eine klare Sichtung und Verwertung erwarten. Der zweite Abschnitt über die niederländische Malerei wiederholt im ganzen durchaus die bekannten Meinungen und Urteile Volls. Nur bei dem Meister von Flémalle, der im Hinblick auf Konrad Witz ausführlicher besprochen wird, werden die (bereits sehr hypothetisch gefaßten) Andeutungen Volls zurückgewiesen, nach denen jener Künstler vielleicht nicht von der niederländischen, sondern von der oberrheinischen (oder burgundischen) Malerei herzuleiten sei. Doch geht nun W. andererseits viel zu weit, wenn er glaubt, den M. v. Fl. »mit Leichtigkeit« aus dem niederländischen Kunstcharakter heraus erklären zu können, und was er selbst zur kunsthistorischen Ableitung seines Stils sagt, ist teils unzureichend teils falsch. Namentlich die Darstellung seines Verhältnisses zu Rogier, in dessen Charakteristik übrigens das ungünstige Urteil Volls nochmals übertrieben wird, leidet an den auffälligsten Widersprüchen.

Aber Verf. und Leser dürften darin übereinstimmen, daß es vor allem auf den ersten Abschnitt über die oberdeutsche Malerei ankomme. Man weiß, welche Schwierigkeiten der Bearbeitung der hier aufzuwerfenden Fragen entgegenstehen, aber auch bei billigen Ansprüchen wird man nicht finden, daß der Verf. unsere Anschauung der historischen Entwicklung der oberdeutschen Malerei wesentlich gefördert hat. Was in den Ansätzen zu einer lebendigeren Charakteristik der einzelnen Künstler gut ist, wird schon durch die oben bezeichneten allgemeinen Mängel der Darstellung zum größten Teil wieder aufgehoben. Dazu die Unklarheit und Willkür im einzelnen, so gleich schon bei der Umgrenzung des Gebietes. »Mit Oberdeutsch ist topographisch hier alles das gemeint, was Basel, Tirol, Nürnberg im Dreieck absteckt«. Dabei scheint jedoch der Verf., was ja an sich wohl zu rechtfertigen wäre, die nürnbergische Malerei ausschließen zu wollen.

Aber während das meiste fortgelassen wird, werden doch einige Werke der Schule teils erwähnt, teils besprochen. Ähnlich, wenn auch noch flüchtiger, wird die salzburgische Malerei, die ja eigentlich als außerhalb jener Grenzen liegend hätte fortbleiben müssen, gestreift (ohne daß übrigens das Buch von O. Fischer bereits benutzt worden wäre). In beiden Schulen scheint es nach W.s Ausführungen nur Werke des unten zu erwähnenden »Übergangsstils« gegeben zu haben. So geht der Verf. in der Hauptsache nur auf Werke aus dem bayrischen, schwäbischen und Bodenseegebiet ein. Nach einem seltsamen Vorspiel (drei Werke des 14. Jahrhunderts: davon eins schwäbisch, eins nach W.s wohl richtiger Annahme burgundisch oder französisch, dieses als »Gegenbeispiel« am ausführlichsten besprochen, das dritte endlich böhmisch) läßt W. die eigentliche Entwicklung der oberdeutschen Raummalerei mit den Münchner Drusiana-Bildern beginnen. Dann folgen, um das auch für den Verf. Wichtigste in seiner Reihenfolge zu nennen: die von Braune publizierten Tafeln aus dem Münchner Georgianum, Moser, Multscher (der Berliner Altar von 1437), die (ebenfalls von Braune publizierte) Anbetung der Könige im Münchner Nationalmuseum, aus dem Bodenseegebiet stammend, die (bayrischen) Bilder aus Kloster Polling vom Jahre 1444, endlich Konrad Witz. Schon aus der einfachen Aufzählung wird das Durcheinander der verschiedenen Schulen deutlich, und es ist klar, daß diese Folge, in der der Ablauf der stilistischen Entwicklung der oberdeutschen Malerei zur Anschauung kommen soll, nicht so interpretiert werden darf. Multscher und der Meister der Pollinger Bilder stehen zeitlich neben, nicht vor Witz, und die glänzende Kunst des Witz mag qualitativ und nach der klaren Erfassung gerade auch des Raumproblems am höchsten innerhalb der gleichzeitigen oberdeutschen Malerei stehen, kann aber nicht als Abschluß und Vollendung auch der in Bayern auftretenden Bestrebungen gelten. Vollends unmöglich ist es, Multscher mit seinem wuchtig-groben Realismus vor den Meister der oben erwähnten Münchner Anbetung der Könige zu stellen. Man mag etwa den Aufsatz Braunes vergleichen, auf den vorhin Bezug genommen wurde und mit dem sich die Ausführungen W.s im einzelnen und im ganzen vielfach berühren (Münchner Jahrb. 1907), und es wird sofort einleuchten, daß die »Bereicherung«, die W. dem von Braune aufgestellten Entwicklungsgang durch Vermengung der bayrisch-schwäbischen Malerei mit derjenigen der Bodenseegebiete gibt, nur eine Verunklärung bedeutet. W. versucht nun freilich, eine gewisse Scheidung von Schulen durchzuführen — ohne wirklichen Erfolg und auch hier mit auffallenden Widersprüchen, sobald er sich von seinem Gewährsmann zu entfernen sucht. So etwa bei dem Multscher des Berliner Altars, den er (mit Stadler) zunächst als »Bayern« auffassen zu wollen scheint, dann aber doch als »Schwaben« und als Ahnherrn der Ulmer Schule (Zeitbloms) in

Anspruch nimmt (für das Einzelne vgl. S. 45 f.). Das wirkt dann auf W.s merkwürdige Charakteristik der »schwäbischen« Schule ein: es kennzeichne sie, daß »es für sie nur Massen gibt«, daß sie »immer zusammenballt« usw. — überhaupt »muß der spezifisch schwäbische Kunstcharakter immer mit Worten wie konservativ, veraltet, unmodern bezeichnet werden«.

Eine ganze Reihe von oberdeutschen Werken des 15. Jahrhunderts wird unter dem (von Thode übernommenen, vom Verf. aber eigenartig weitergebildeten) Begriff des »Übergangsstils« zusammengefaßt. Die Werke dieser Richtung, die »archaisch bis zur Mitte des 15., archaistisch sogar bis ins 16. Jahrhundert nachzuweisen ist«, »wollen sich nicht von der streng tektonischen Auffassung des Trecento entfernen«, »arbeiten mit Konventionen«, »auf Grund eines altertümlichen Kompositionsschemas«, und »bekunden einzig in der Formen- und Farbengebung ihre Zeit«, während sie »in der Raumbehandlung nicht entscheidend zum Fortschritt beitragen«. »Eine gewisse Einförmigkeit« gehört zu den Besonderheiten dieser Richtung, und so handelt es sich vornehmlich um Kruzifixusbilder mit ihrer symmetrischen (d. h. nach W.: trecentistischen) Anordnung. W. subsumiert diesem monströsen Begriff des »Übergangsstils« u. a. auch die Wiener Kreuzigung des sogen. Pfenning, die doch gerade in der Raumbehandlung charakteristisch neu und von der »trecentistischen Konvention« nicht weniger unterschieden ist als die Bilder von Multscher oder Witz.

Endlich das, wie schon erwähnt, inhaltreichste und wertvollste Kapitel über Konrad Witz. Die These, in deren Begründung ein Hauptziel des Verf. zu erkennen ist, geht dahin: daß die Kunst des Witz als durchaus bodenständig und rein oberdeutsch zu betrachten und daß ein niederländischer Einfluß auf ihn nicht anzunehmen sei. Man findet diese Ansicht in der Literatur der letzten Jahre mehrfach, wird jedoch W. gern das Verdienst zuerkennen, daß er in vielen Punkten gut und definitiv das Eigenartige, gar nicht Niederländische in der künstlerischen Auffassung des Witz hervorgehoben hat. Aber damit ist allerdings die Frage noch lange nicht in dem von ihm gewollten Sinne entschieden. Richtig scheint mir nur, daß man nicht mehr so scharf und ausschließlich die »Abhängigkeit« des Witz von den Niederländern und speziell von Jan van Eyck wird betonen dürfen, wie es namentlich Dvořák vor mehreren Jahren getan hat (Kunstgesch. Anzeigen 1904) — auch die entgegengesetzte Seite seiner Kunst muß zu ihrem Recht kommen. Aber daß Witz Anregungen, und zwar solche entscheidender Art, von der niederländischen Malerei erhalten hat, ist deshalb nicht weniger sicher, wenn man mit Recht hervorhebt, daß er sie in einem ganz eigentümlichen Sinne verarbeitet hat: nicht als ein Kopist, sondern als ein Oberdeutscher von stärkster Eigenart und lebendigstem Verhältnis zur Wirklichkeit selbst, mit einer gerade in den Grundfragen traditionell

und instinktiv andern Art des Sehens. Leugnet man mit W. alle Einwirkungen der niederländischen Malerei auf Witz, so liegt, wie mir scheint, darin ein Fehlgriff nicht so sehr in der Beobachtung der Tatsachen als vielmehr in ihrer Interpretation, wobei eine an sich vielleicht begreifliche Reaktion gegen das übertriebene Betonen der »Einflüsse« nun ihrerseits weit über das Ziel hinausschießt. Ohne auf die Einzelheiten an dieser Stelle eingehen zu wollen, so ist doch auch, was wir bisher von der Malerei der oberdeutschen und speziell der Bodenseegebiete vor und neben Witz kennen, trotz aller Gemeinsamkeiten und Analogien so verschieden von ihm, daß man nach wie vor gezwungen ist, einen fremden, eben niederländischen Einschlag in seine Entwicklung anzunehmen — erst indem man beide Seiten sieht, wird die künstlerische Persönlichkeit des Witz für die historische Betrachtung verständlich. Danach wird man auch Burckhardts Nachweisungen und Vermutungen über Hans Witz nicht gar so skeptisch gegenübertreten, wie es W. tut, und es geht ferner nicht an, das Neapler Bild ganz auszuschalten, selbst wenn der Verf. das Original noch nicht gesehen hat. Die gute Photographie von Anderson zeigt doch wohl ebenso deutlich die mindestens recht nahen Beziehungen zu Konrad Witz wie den Zusammenhang mit der niederländischen Malerei, mag auch die Bestimmung auf jenen selbst oder, was ja nicht ganz ausgeschlossen wäre, auf Hans Witz hier und bei der verwandten Berliner Kreuzigung noch offen gelassen werden. Bei dieser Gelegenheit mag noch erwähnt werden, daß W. das Baseler Bild der Begegnung an der goldenen Pforte als Schöpfung des Konrad Witz selbst anzweifelt und sich dafür auch auf die Meinung Bayersdorfers beruft; wirklich zwingende Gründe scheinen mir nicht vorzuliegen.

Die eigentliche Aufgabe der Arbeit, die der Verf. zwar geahnt zu haben scheint, die wirklich zu lösen er aber kaum ernstlich versucht hat, hätte darin bestehen müssen: die Beobachtungen über den Stil der einzelnen Künstler dem Gesamtbild organisch einzufügen und so das Walten einer inneren, psychologisch klar begründeten Gesetzlichkeit an den besonderen Erscheinungsformen der Wirklichkeit nachzuweisen. Wie etwa bei Witz die »scharfe Helligkeit« der Lichtbehandlung und die Betonung der Schlagschatten mit dem Streben nach einer fast greifbaren Plastik der Form und einer sofort schlagenden Wirkung der Raumtiefe und -weite zusammengeht, wie bei dem Hinarbeiten auf solche Gesamtwirkungen die gleichgültige Behandlung vieler Details, der grobe Strich, das Ungefähre der perspektivischen Anlage des Bildes und dergleichen mehr nicht nur verständlich, sondern innerlich notwendig erscheinen — zu alledem findet der Leser bei W. zwar eine Reihe von anregenden Bemerkungen, die vielfach über das in der älteren Literatur bereits Gesagte hinausgehen, aber ihren vollen Wert hätten solche Beobachtungen erst dann erhalten, wenn sie in einer festen

Ordnung der Begriffe dem Leser dargeboten worden wären. So daß endlich in und über den Individuen die aller oberdeutschen (bzw. niederländischen) Malerei zugrunde liegende »Idee« sichtbar geworden wäre, nicht als eine tote Abstraktion, sondern als voll erlebte und klar verstandene Anschauung des Zusammenhanges der Tatsachen. Indem dabei aller überflüssige Ballast, der jetzt den positiven Gewinst für den Leser völlig aufzuheben droht, von selbst hätte fortfallen müssen, wäre vielleicht nur die Hälfte der Seitenzahl nötig gewesen.

Der Verf. charakterisiert in seinem Schlußwort die oberdeutsche Malerei etwa so: diese Künstler strebten nicht nach einem System, und ihrer halb autodidaktischen, gleichsam stoßweise vorgehenden Art fehlten der feste Unterbau und die sichere Gebundenheit des Stils — »man muß immer von neuem anfangen zu bauen«. Man möchte dem Verf. wünschen, daß er seine folgenden Arbeiten nicht so ausschließlich im oberdeutschen Stil anlegen, sondern etwas von der von ihm selbst so gerühmten »niederländischen Schuldisziplin« annehmen möchte. Selbst die »französische Routine«, die er gelegentlich in einer nicht zu entschuldigenden Weise mit der »germanischen Tüchtigkeit« kontrastiert und durch diese abgetan sein läßt, sollte ihm nicht so wertlos vorkommen. *Ernst Heidrich.*

Meier-Graefe: »Spanische Reise«. Berlin 1910. Verlag S. Fischer. 8°. Vorwort und 421 Seiten, mit 111 Abbildungen, Titel- und Einbandzeichnung von E. R. Weiss.

Seit dem Erscheinen von Justis' Velasquezwerk, das Wölfflin einmal den Stolz deutscher Wissenschaft nannte, hat wohl kein Buch unsere Sinne wieder so stark nach Spanien geführt, wie Meier-Graefes vielbesprochene »Spanische Reise«. Mit aller Gewalt trieb es ihn nach der pyrenäischen Halbinsel, die er sechs Monate bereist hat, eine Zeit, die, wie er im Vorwort bemerkt, bei weitem nicht ausreicht, um das so eigenartig geformte Land nur einigermaßen kennen zu lernen. Begleiflicherweise wird in den Essais, die in Briefform dem Leserkreis überreicht sind, über vieles andere wie über Kunst gesprochen. Teilweise treffliche Skizzen, gute Bemerkungen, nur manchmal etwas zu salopp zum Ausdruck gebrachte Stimmungen. Man darf aber nicht vergessen, daß alle seine Gedanken abends nach den Erlebnissen der Psyche z. T. rasch aufs Papier geworfen sind.

Wie wird das Schlußresultat lauten bei dem Manne, der Velasquez »entdecken« wollte?

Man kann es kaum erwarten, bis er in Madrid eingetroffen ist und im Prado vor den Originalen steht. Nun ist er am Ziel. Die paar Grecos im

Langsaal, an denen er vorübergehen muß, sind zunächst nichts Andres wie »betrunkene Phantasien« und Goyas »Maya« »elender Kitsch«. Nur Velasquez ist der eine und einzige. Er betritt den eigentlichen Velasquezraum, und da vollzieht sich mit einemmal die Metamorphose; ein Tag von Damascus bricht heran! Der bisher gefeiertste Spanier enttäuscht ihn, ja er hat geradezu einen »Dégoût« vor ihm. Als er dies Wort niederschreibt, gesteht er zu, Velasquez sei nicht verantwortlich zu machen, sondern allein seine Einbildung, und er bekennt, daß er nach den Wiener, Berliner und Doria Bildern sich eine zu große Vorstellung von ihm gemacht habe. Bis zu diesem Tag — dem 16. April 1909 — hat es für M. G. nur 6 große Meister in der Welt seit 1000 Jahren gegeben, und zu ihnen hat er auch Velasquez gerechnet.

Die Disputation mit den Freunden vor den »Meninas« ist psychologisch höchst interessant. Mit jedem Wort mehr verdunkelt sich der Ruhm Velasquez'. Motiv auf Motiv wird durchgesprochen, bis das Bild zuletzt ganz zerstückelt erscheint; seine »Löcher, perspektivischen Schnitzer« und vieles Andre werden festgestellt. Ergebnis: »Velasquez ist kein großer Maler, noch weniger ein großer Künstler«. Die Welt seiner Vorstellungen geht in die Brüche; wie wird die zweite erzeugt?

Nach diesen quälenden Enttäuschungen sieht er zufällig bei einem Besuche des Malers Beruete den ersten Greco auf seiner Reise, die »Austreibung der Händler aus dem Tempel«, die inzwischen auch nach New York zu H. C. Frick gewandert ist. (Ich selbst habe sie im November in Madrid nicht mehr sehen können.) Die »Austreibung« bedeutet für M. G. ein Wunder der Menschheit, sie hätte Delacroix entzückt! Greco tut es ihm an. Beim Anblick des Porträts und des »Kreuztragenden Christus« der Sammlung Beruete wird er mit Strömen von Wollust überschüttet. Und in der Tat, wer diese Bilder gesehen, wird ohne einen sehr mächtigen Eindruck nicht fortgehen können. Greco ist undurchdringlich, geheimnisvoll, im Stil wie in der Technik. Das Momentane in der Anwendung des Pinselstriches reizt ja ungemein. Wie schwach erscheint M. G. der anfangende Velasquez neben dem anfangenden Greco, dessen Phantasien ihn berauschen!

Es ist spannend geschrieben, wie M. G. immer mehr des Mysterium Grecos, das »nur einmal in der Weltgeschichte vorkommt«, verstehen lernt. Ein großer, über alle Begriffe genialer Mensch, ein Maler, den man nicht genug als Maler denken könne, bei dem das Griechentum Blut sei, nicht Form und doch fast das Gegenteil der Antike! Grecos vollkommen spiritualisierte Schönheit packe, er realisiere, was er wolle, könne alles und wolle das Höchste. (S. 89.)

Alle Madrider Bilder werden nun der Reihe nach besprochen. Die Krönung Marias der Sammlung Bosch hat, wie man ja weiß, auf Velasquez

gewirkt, und Greco ist für M. G. der Mystiker, der alles malerisch gestaltet, dessen Farbe nicht Farbe bleibt, und bei dem das Rot und Blau des Velasquez' nicht als objektive Bestandteile herausfallen, sondern von subjektiver Empfindung aufgelöst werden. (S. 60.) Es ist die Unendlichkeit des Raumes, die Greco bringt, ein Weben und Fluten von Farbtönen, hinter denen unseres Erachtens nichts zurückbleiben muß. v. Bodenhausen hat von der »kosmischen Unendlichkeit« in diesem Bild gesprochen. Das wird man zugeben müssen. Bedenkt man ferner, daß bei dem Tode Grecos Velasquez kaum 15 Jahre alt geworden war, so mehrt sich des »Griechen« Ruhm, und seine Bedeutung wächst gewaltig.

Als Prüfsteine, ob man Greco versteht oder nicht, wollen unseres Erachtens die vier großen Altarbilder im Prado aufgefaßt sein. Nach der »Auferstehung« Christi kann man wohl am besten seine Absichten beurteilen. Sein formaler Geist tritt hier klar in die Erscheinung. Sein Prinzip lautet, ganz allgemein gesprochen: auf die große, malerische Gesamtwirkung kommt es an. Ihr zu Liebe darf im Detail von den akademischen Regeln abgesehen werden. Der große Endzweck heiligt die Mittel, die im Einzelnen beanstandbar sein dürfen! Wie Greco hier mit den Figuren die Komposition baut und wie eine Verkürzung neben die andere kühn hinfährt: Es ist in Wahrheit etwas Neues. Alle Figuren weisen mit unwiderstehlicher Gewalt auf die dominierende Gestalt Christi hin. Man kann es M. G. nachempfinden, wenn er von dem Bilde sagt: »Wenn ich bei Greco bin, glaube ich stets aufs neue einen brausenden Akkord zu empfangen, der bei dem Velasquez undeutlich, zitternd nachklingt, wie ein ganz leises Echo«. (S. 66).

M. G. ist nun von dem »Griechen« so erfüllt, daß der Gedanke an ihn alles andre in den Hintergrund treten läßt. Die Gründe wird man ausführlich wissen wollen. In dem Brief an »den l. Thomas« erfolgt die endgültige Abrechnung. Ich persönlich habe auch die Empfindung, als ob kein zweiter Maler die Spanier so gut verstanden habe wie dieser »Grieche«. Ja, ich für meinen Teil möchte annehmen, daß Grecos Eltern überhaupt Spanier gewesen sind, die nach Kreta auswanderten. Anthropologisch gesprochen, gehören die Spanier zu den langköpfigsten Völkern der Mittelmeer-Rasse. Man betrachte daraufhin noch einmal sein Selbstportrait bei Beruete, das in der Tat uns ganz hervorragend zu sein scheint. Man spürt, daß das ein besonderer Mensch ist, ein Mann der Weltüberwindung und Weltüberlegenheit, ohne darum die Menschen zu verachten, der sie trotz all der vielen Enttäuschungen noch anschaut mit dem beobachtenden Auge des Künstlers. Der Kopf leicht gesenkt; aus malerischen Rücksichten, da so Licht und Schatten ein anderes Spiel vollführen müssen. Das rechte Auge größer und nach rechts blickend, das linke kleiner und geradeaus

gerichtet. Alles ist auf seine Länge hin empfunden. Der Kopf hat etwas Hartes, hart wie die Granitfelsen ringsum Toledo. Wer dies Bild begreift, begreift den Greco als Portraitisten.

Die hier sich uns aufdrängende Frage ist wohl die: Darf die Form dem Ausdruck weichen? Wir meinen Ja! aber nur unter der Voraussetzung genialster Erfassung, bei höchst gesteigertem Ausdruck. Es gibt Viele, die sich an Grecos »Verzeichnungen« und »Proportionen« stoßen. Auch hier scheint uns prinzipieller Standpunkt unerläßlich zu sein. Wohl wirken öfter die Proportionen für sich allein genommen wie Dissonanzen. Sie werden aber allemal durch das Ganze harmonisch aufgelöst. Wir sagen: liegen die »Zeichenfehler« in seiner Absicht, so liegen sie auch in seinem Stil, so sind sie auch erlaubt. Sind sie aber Ausdruck eines Nichtkönnens, so sind sie freilich nicht scharf genug zu verurteilen. Die Verzeichnung, zur Manier werdend, ist Sünde. Nur einigemal wird sie begangen, aber erst am Ende seines Lebens, als seine Nervosität, wie es scheint, sich sehr gesteigert hat, also seine Hand auch erregt arbeiten muß. Man hat gesagt, er sei zuletzt ein Narr geworden. Wenn Narr und Genialsein ein und dasselbe sind, so ist es freilich zugegeben!

Greco gibt von seinen Portraitfähigkeiten eine glänzende Probe in der »Bestattung des Grafen Orgaz« von Sa Tomé, in der er auch unser Herz rührt. In diesem herrlichen Gemälde hat er sich selbst portraitiert, und man wird unseres Erachtens an dem durchaus malerisch empfundenen Kopfe seine Freude haben. Wiederum das Weben der Töne, das Hin- und Herfluten! Freilich nur eine unaufdringliche, aber vornehme Plastik. Böcklin sagt einmal, die stereoskopische Plastik könne nicht Zweck der Kunst sein! Wer in dieses Gesicht sich vertieft, muß vor seinem überlegenen Blick, seiner kolossalen Intelligenz, kapitulieren. M. G. vergleicht das »Begräbnis« mit dem Courbets im Louvre und kommt zum Schluß, jenes sei malerischer.

Der »Orgaz« ist in Toledo entstanden, wo Greco seine Palette gewonnen hat, das »wunderbare tonreiche Grau, das nur ihm gehört, eine ganz europäische Farbe«. (S. 115.)

Grecos bedeutendstes Werk ist im Escorial. Nicht leicht macht ein Bild einen solchen tiefen und gewaltigen Eindruck. Hier wird man beipflichten müssen, daß in der Tat die Vorläufer des Impressionismus in Spanien stecken, aber nicht erst bei Velasquez, sondern bereits bei Greco. Der Impressionismus blüht in dem ganzen linken Teil des »Mauritius«, wo die Menschen kleiner und zur Masse werden, ein wahrer »Renoir« (S. 338). Das ist die eine Seite des impressionistischen Postulats, und dann die andre, daß »die Farbe grün wirkt, aber mit allen möglichen andren Farben gemalt ist, braun, violett, rot und grün« (S. 347). Der Betrachtung des Bildes ist mit Notwendigkeit besondere Sorgfalt gewidmet. Im »Mau-

ritius« ist Greco aber zur größten Konzentration in seinem Schaffen gelangt. Es bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte des Farbproblems, in der Evolution der künstlerischen Optik. Wir denken dabei an Böcklin: »Die Hauptsache bei einem Bild ist die Verteilung von Hell und Dunkel. Sobald sie gelöst ist, ist das Bild fast schon fertig«! Es ist das Zentrum des ganzen Buches: Die Vorläufer des modernen, französich-europäischen Impressionismus sind in Spanien zu suchen, und Greco ist der Patriarch.

Neben dieser Erkenntnis hat alles Andre nur sekundären Wert. Man wird M. G. in diesem einen Punkte Recht geben müssen und ihm auch danken, daß er Vielen unter uns die wahrhaft faszinierende Erscheinung Grecos näher gebracht hat. Daß er den Spanier in seinem Wollen vorzüglich verstanden, muß ausgesprochen werden.

Es ist aber zu bedauern, daß er aus einer zu großen Vergötterung seines Helden den Velasquez zu Grabe geleitet: »Velasquez ist kein großer Maler, noch weniger ein großer Künstler«. Historisch gesprochen, wird man sagen müssen, Greco hat einen neuen, inneren und äußeren Wertzuwachs erhalten, den er verdient, und Velasquez hat zweifelsohne einen kleinen Wertverlust erfahren, der ihm zu gönnen ist. Immerhin wurzelt ihr künstlerisches Dasein in zwei zu verschiedenen Welten, als daß sie sich unmittelbar miteinander vergleichen ließen. Greco lebt in einer Welt spiritualisierter Schönheiten und flutender Farbtöne. Er ist allemal genial. Immer neue Einfälle durchzucken seine Seele. Er gibt seine Impressionen in »Farbflecken« wieder. Er malt für sich, weil er keine akademische Herrlichkeit anerkennen will, er, der große Einsame in Kastilien. Drum will er auch für sich verstanden sein.

Indem die Bedeutung Grecos festgestellt werden sollte, hat man das Zentrum der »Spanischen Reise« getroffen. Daneben über Velasquez zu reden, verbietet sich von selbst. Wir wissen trotz alledem, was er für die moderne Malerei bedeutet. Vieles in der »Spanischen Reise« sind Geschmacksfragen, über die so wie so nicht leicht zu diskutieren wäre.

Endlich sei den Gebildeten unter den Verächtern Grecos gesagt, daß Velasquez ihn die »Bibel der Malerei« nannte, vier seiner Bilder im Atelier aufhängen ließ und manches andre Werk aus seiner Verborgenheit nach dem Escorial, dem Versailles Philipps II., brachte. Millet liebte seine Bilder und war Besitzer des knieenden Domingo de Guzman, den Degas aus seinem Nachlasse erworben hat. *Hugo Kehrer.*

F. Bruckmann. Pigmentdrucke der belgischen Galerien. München 1910.

Wer je in Brüssel, meistens mit unbefriedigendem Erfolge, versucht hat, gute Photographien nach Gemälden des Königlichen Museums zu erhalten, wird der Firma F. Bruckmann aufrichtig dankbar sein, daß sie nunmehr auch die Schätze der belgischen Galerien in die Serie ihrer Pigmentdrucke aufgenommen hat. Es ist ein kleiner Spezialkatalog erschienen, der außer den Museen von Antwerpen, Brügge (Akademie), Brüssel auch die Kathedrale von Antwerpen mit den Meisterwerken von P. P. Rubens aufzählt. Nun weiß ich wohl, daß nur ein geringer Prozentsatz der Käufer nach den Katalogen bestellt, aber eben über diesen belgischen Katalog und die ihm entsprechenden Aufschriften der Pigmentdrucke möchte ich Klage führen, zumal da die Bezeichnungen auch in den für viele Zwecke unentbehrlichen Gesamtkatalog der Bruckmannschen Pigmentdrucke übergehen. Das Verzeichnis der Brüsseler Drucke beginnt wenig erfreulich mit einem »Bellegambe«, der zum mindesten sehr anfechtbar ist, fährt mit einem »Hieronymus Bosch« fort, der nichts als eine der so häufigen alten Kopien nach der »Versuchung des h. Antonius« in Ayuda bei Lissabon ist, um dann über »Bugatto da Milano, Triptychon des Francesco Sforza« zu einem mythischen »Alaert Claeszoon« zu führen, dem hier ein Passions-Triptychon zugeschrieben wird. Dieser Bugatto aus Mailand ist identisch mit — Hans Memling, dem man sonst allgemein das kleine Kreuzigungs-Triptychon auf den Bildnissen der Sforza zuschreibt, und »Claeszoon« entpuppt sich dem Wissenden als der nicht ganz unbekannte Hofmaler Jan Mostaert, früher in Brüssel nach seinem dortigen Hauptwerke »Meister von Oultremont« genannt. Es folgt »Colyn de Coter, Christus wird von den Frauen beweint«. Über diesen Brüsseler Nachfolger des Meisters von Flémalle sind wir uns heute dank seiner liebenswürdigen Angewohnheit, ausführlich zu signieren, durchaus im klaren, aber eine »Beweinung« in Brüssel hat doch noch kein Forscher bisher erwähnt. Wir vergleichen die Katalognummern und sehen zu unserer nicht geringen Verblüffung, daß eins der beglaubigten Hauptwerke des Italisten Barent van Orley, das Triptychon der Familie Haneton, hier einem durchaus im Stil des 15. Jahrhunderts arbeitenden Künstler zugeschrieben wird . . . Und nun klärt sich alles auf. Die Firma Bruckmann hat den sehr merkwürdigen Brüsseler Galeriekatalog, die private Arbeit des Herrn A. J. Wauters, und die von diesem herrührenden Bildetiketten für eine offizielle Sache gehalten und bemüht sich nunmehr, die bisher ausschließlich in den Räumen des Brüsseler Museums herrschende Konfusion — ich drücke mich sehr höflich aus — in alle Welt zu tragen. Eine deutsche Firma! Man nenne doch den deutschen Fachgelehrten, der die Wauterschen Attributionen, ob es sich nun um die

alten oder die späteren Holländer handelt (der »Del Borro« in Berlin ein Werk Vermeers) anders beurteilt hat als die nicht ernst zu nehmenden, wissenschaftlich aufgeputzten Kundgebungen eines liebenswürdigen Dilettanten! Es wäre kein Wort über den Bruckmannschen Katalog zu verlieren, wenn die Photographieen ausschließlich für das Publikum bestimmt wären, das eine Erinnerung an den Besuch belgischer Museen zu haben wünscht. Aber gerade der Umstand, daß so viele Gemälde niederländischer Anonymi aufgenommen wurden, die nur für den Gelehrten von Interesse sein können, läßt die Frage nach dem »Warum« entstehen. Als 1902 die große Ausstellung der niederländischen »Primitiven« in Brügge stattfand, hat Bruckmann sich ein sehr großes Verdienst um die Forschung erworben, indem er das Verzeichnis seiner Aufnahmen durch Max J. Friedländer redigieren ließ. Also damals mißtraute der Münchener Kunstverlag den offiziellen Bezeichnungen. Aber er brauchte anno 1910 gar nicht so weit zu gehen. Es gibt in München eine ganze Reihe trefflicher Kenner auch der niederländischen Schulen, die den grotesken Wautersschen Attributionen, wenn Bruckmann nun einmal nicht von ihnen lassen wollte, die zutreffende, durchaus nicht in unzugänglicher Opuskel-Literatur vergrabene richtige Bezeichnung in Parenthese hätten zufügen können.

Mit dem Verzeichnis der Antwerpner Gemälde und dem gleichzeitig erschienenen der Londoner National Gallery steht es etwas besser, aber durchaus nicht vorbildlich. Will die Direktion dieser Sammlung sich nicht darin finden, eins der schönsten je gemalten Männerbildnisse (London Nr. 943) dem Dierick Bouts zu geben, so war man in München doch durchaus nicht verpflichtet, es als »Flämische Schule« (sic) in die schlechteste Gesellschaft zu bringen. Und so steht es nicht allein mit den Altniederländern. Die bekannten Studienköpfe von vier Mohren in Brüssel, ein Werk Anton van Dycks, figurieren noch immer als »Rubens«, das vorzügliche bezeichnete Bildnis des Abraham de Vries in Antwerpen als »Simon de Vos«, die elende farbige Kopie eines Stiches von Dürer, gleichfalls in Antwerpen, als Original Albrecht Dürers. Mit der Bezeichnung einer alten Kopie nach Qu. Massys, die den Petrus Aegidius in Longford Castle wiedergibt, als »Hans Holbein d. J., Didier (!) Erasmus« (Antwerpen 198) ist wohl der Rekord erreicht.

Walter Cohen.

Cornel von Fabriczy.

† 5. Oktober 1910.

Die wohlbekannte klare, zierliche Handschrift, wie sie Architekten eigen zu sein pflegt, stand auf dem unauffälligen Briefumschlag, der in zeremoniellem Französisch die Anzeige von dem Hinscheiden des verehrten Freundes enthielt. Wer ihn gekannt hat, wird seine Eigentümlichkeit auch in dieser letzten Manifestation voll ausgeprägt finden, mit der er gleichsam persönlich sein Abscheiden mitteilte. Aber diese Art, die an das Sonderbare nicht nur grenzt, sondern schon mitten drin steht, findet für die wenigen Eingeweihten eine schmerzlich rührende Erklärung. Seit im Frühling 1908 eine hoffnungslose Melancholie ihn, den schwer Herzkranken, der Pflege und Sorge seiner Gattin beraubte, fühlte er sich verlassen und auch im kleinsten auf sich selbst angewiesen. Da mag er denn, im Vorgefühl des nicht zu fernen Todes, die Vorsorge getroffen haben, daß die Nachricht auch an alle gelangte, denen er sie zukommen lassen wollte. Und weil dieser Kreis über ganz Europa ausgedehnt war, bediente er sich des alten internationalen Volapüks, der französischen Sprache.

Die gelehrte Welt, der seine ebenso zuverlässigen wie minutiösen Forschungen einen reichen Zuwachs gesicherter historischer Tatsachen brachten, weiß abzuschätzen, was sie an Fabriczy verlor. So klar indessen die Gestalt des Forschers in seinen Arbeiten dasteht, so beinah vollkommene Unkenntnis herrscht über den Menschen und seine äußeren Schicksale. Ich erfülle einen Wunsch des Verstorbenen, der mir seine Freundschaft und sein Vertrauen in dem letzten Dezennium seines Lebens schenkte, indem ich mit seinen eigenen Worten mitteile, was er von seinem äußeren Leben in dieser Zeitschrift, »der Stätte meiner langjährigen literarischen Betätigung« überliefert wissen wollte.

»Ich bin am 3. September 1839 zu Leutschau in der Zips geboren — in einer jener alten Kulturstätten Oberungarns, die noch heut in ihrer Jakobskirche und deren Bildwerken und Gemälden Zeugen der ehemaligen Blüte

gotischer Kunstübung in diesen Gegenden bewahrt. Die Gymnasialstudien absolvierte ich in meiner Vaterstadt, unter vielseitiger geistiger Anregung im Elternhause durch meinen klassisch hochgebildeten Vater (Mitglied der ungarischen Akademie der Wissenschaften) und einen für jegliche Offenbarung der Kunst warm empfindenden Oheim, der in letzterer als Architekt auch praktisch — selbstverständlich unter den beschränkenden Bedingungen des Milieus — tätig war. Dieser Umstand, neben natürlicher Anlage und Vorliebe, bestimmte auch die Wahl meines Berufes, zu dem ich mich in den Kursen für Baukunst und Ingenieurwesen an den technischen Hochschulen zu Wien, Karlsruhe und Zürich (wo ich Semper zu meinen Lehrern zählen durfte) durch sechs Jahre — von 1858—1863 — vorbereitete. Meine dort erworbenen Kenntnisse habe ich sodann durch längere Jahre (1864—1876) im praktischen Eisenbahnbau in Siebenbürgen, Württemberg und meinem Vaterlande verwertet. Die Mußestunden jener Jahre erlaubten es mir, mich in das Studium der Kunstgeschichte, deren rudimentäre Kenntnis ich mir schon in der Gymnasialzeit mit Eifer angeeignet hatte, eingehender zu vertiefen. Und da die Mühen eines anstrengenden, oft in halbzivilisierten Gegenden unter manchen Entbehrungen ausgeübten Berufes meine Gesundheit erschüttert hatten, quittierte ich 1876 meine letzte, nach der Einschätzung bureaukratischen Maßstabs hervorragende Stellung bei den ungarischen Staatsbahnen und faßte den Entschluß, meine Tätigkeit fortan ganz auf das Gebiet der mir so sehr ans Herz gewachsenen Kunstgeschichte zu verlegen. In fünfjährigem rastlosen Studium lernte ich an Ort und Stelle die Kunstschätze Italiens, Frankreichs, Englands eingehend kennen (Österreich und Deutschland hatte ich schon in meinen früheren Studienjahren auf wiederholten Reisen nach allen Richtungen durchstreift) und ließ mich endlich 1880 in Stuttgart nieder, indem ich dort meinen eigenen Hausstand gründete. Meine literarische Tätigkeit hatte ich schon während meiner Wanderjahre (1877) mit Aufsätzen für Lützows Zeitschrift begonnen, die sich anfangs mit Themen moderner Kunstübung beschäftigten. Bald aber verlegte ich ihren Schwerpunkt auf das Gebiet der Kunst vergangener Zeiten und schränkte mich auch da ausschließlich auf die Kunst Italiens ein. In der Zeitschrift für bildende Kunst, im Repertorium für Kunstwissenschaft (seit 1885), im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, dem Archivio storico dell' arte und italiano, sowie sonstigen Zeitschriften des In- und Auslandes habe ich seither dies Gebiet teils in berichterstattender, teils selbständig forschender eifriger Arbeit bebaut. Meine betreffenden Beiträge in Buchform (Brunelleschi, Sangallo, Ciceronebearbeitung, Libro di Billi, Codice Gaddiano, Medaillen der ital. Renaissance) sind den Fachkreisen nicht unbekannt geblieben. Leider haben mich körperliche Beschwerden seit Jahren vielfach daran gehindert, meine Kräfte

so intensiv, wie ich es gerne gewollt hätte, im Dienste meiner Lieblingswissenschaft zu betätigen.«

Dieser im April 1903 bereits niedergeschriebenen Generalübersicht folgt noch, vom Juni 1908, eine Ergänzung, die der äußeren späten, aber wohl verdienten Erfolge und Auszeichnungen in bescheidener Kürze gedenkt. »Seit ich diese Zeilen geschrieben, haben meiner wissenschaftlichen Tätigkeit auch die Zeichen äußerer Anerkennung nicht gefehlt. Im Mai 1903 hat mich die Akademie der Wisenschaften zu Budapest zu ihrem Ehrenmitgliede gewählt, ein Jahr darauf wurde ich von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen zum Doctor hon. causa kreiert.«

Fabriczy gehört jener immer mehr zusammenschmelzenden ältesten Generation von Kunstforschern an, die erst als reife Männer einer langgehegten Geistesneigung nachgeben und nun mit dem tiefen Ernst der Lebensreife sich in den Dienst einer in freier Liebe erwählten Wissenschaft stellen. Man weiß, welches Maß von Energie und Selbstzucht dazu notwendig ist, eine »nach der Einschätzung bureaukratischen Maßstabs hervorragende Stellung« mit den Mühen und Unsicherheiten eines Anfängers in der Wissenschaft zu vertauschen. Und nicht minder vorbildlich erscheint die Selbstverleugnung, die, ohne nach äußerer Anerkennung oder staatlicher Beförderung zu schielen, ihr Genügen an dem Ernst und der Treue findet, mit denen sie einer hohen Aufgabe dient. Fern von den großen Zentren des kunstwissenschaftlichen Betriebes, ungefördert von einer auf gegenseitige Hilfsbereitschaft versicherten Kollegenschaft, doch auch unverwirrt von ihrem Widerspruch und ihrer Mißgunst, hat er ein zurückgezogenes Forscherleben geführt als einer der Eifrigsten, Unermüdlichsten, Zuverlässigsten im Kampf mit allerhand körperlichen Beschwerden, die ihn »vielfach daran gehindert, meine Kräfte so intensiv, wie ich es gerne gewollt hätte, im Dienste meiner Lieblingswissenschaft zu betätigen«. Gewiß hat er auch materielle Opfer gebracht. Wenn er alljährlich im Frühling nach Florenz kam, um die Maulwurfstätigkeit des Archivforschers mit den planmäßigen Wanderungen des Kunstliebhabers zu vereinen, so stieg er in dem bescheidensten Quartier ab, schränkte seinen Lebensunterhalt auf das Notdürftigste ein und mied mit spartanischer Strenge auch nur den bescheidensten Komfort, die primitivste Bequemlichkeit. Auch mit dieser Bedürfnislosigkeit, die ferner Stehende allzuleicht verkannten, opferte er einem Ideal: er hat eine ganz ungewöhnlich große Summe der ungarischen Akademie der Wissenschaften testamentarisch sichergestellt.

Von der praktischen Architektur herkommend, bot sich ihm in Italien, der geliebten terra madre seiner Studien, die Renaissancearchitektur als natürliches Forschungsgebiet an. Sein monumentaler »Brunelleschi« (1892) bezeichnet den Höhepunkt, seine gleichmäßige Durch- und Neubearbeitung

dieses großen Gebietes für den Burckhardtschen Cicerone (zum erstenmal erschienen in der 7. Auflage, 1898) den Abschluß dieser Tätigkeit. Als ein Epilog, »Parerga und Paralipomena«, sind die Brunelleschiana im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen (Beiheft zum XXVIII. Jahrgang, 1907) zu bezeichnen. Besonders wertvoll für die theoretischen Studien jener Epoche und Kunstgattung bleibt noch die kritisch musterhafte Ausgabe der »Handzeichnungen des Giuliano da San Gallo« (1902).

Von der Renaissancearchitektur zur Plastik der Zeit war es nur ein Schritt bei der damals nahen Verschwisterung der beiden Künste. Langsam sich immer enger einkreisend, hat Fabriczy den weitaus umfangreichsten Teil seiner Lebensarbeit auf das Spezialgebiet der italienischen Skulptur konzentriert. Hier steht er als Forscher, als Erweiterer und Vertiefer unserer Kenntnisse Schulter an Schulter neben Wilhelm Bode. Gleich Bode umfaßt er das gesamte Gebiet, und neben den großen Namen von Künstlern, die in aller Munde sind und als Träger der Entwicklung gefeiert werden, hat uns Fabriczy auch eine Schar von kleinen kennen gelehrt, die nur mühsam aus der Unterschicht des Handwerks hervorragend, doch von Bedeutung sind, weil sie in ihrer Zeit die Ansprüche des Durchschnitts befriedigten. Es sei nur an Domenico Rosselli, an Nanni di Miniato und Giovanni Minello erinnert. Der divinatorische Blick, mit dem Wilhelm Bode die Gestalt und das Werk eines Meisters aus den disjectis membris wieder zu erkennen weiß, das Instinktive, das ihn, auch wo er im Detail nicht überzeugt, doch niemals die Richtung, in der zu suchen war, verfehlen läßt, diese großen Kennereigenschaften darf man Fabriczy nicht nachrühmen. Er ist keineswegs ängstlich Vermutungen und Zuschreibungen aus dem Weg gegangen, doch fehlte ihm neben der Sicherheit auch die Kehrseite der Kennerschaft: das Diktatorische, das sich versteift und das nicht von seiner Meinung abzubringen ist. Er hat öffentlich wie auch privatim was ihm später irrtümlich erschien, als Irrtum anerkannt, wohl im Bewußtsein, seinem Wert und Ruf damit nicht das mindeste zu vergeben. Seine Natur, nicht prophetisch gestimmt, sondern auf das Beharrliche gerichtet, ging andere Wege. Wie er als Architekt nicht das freie Schaffen, sondern die mathematisch exakten Konstruktionen des Eisenbahningenieurs zu seinem Beruf erwählt hatte, so offenbarte sich diese auf die Exaktheit der Tatsachen eingestellte Intelligenz auch in der Methode seiner wissenschaftlichen Arbeit. Das dokumentarisch Sichergestellte erschien ihm als die notwendige Basis alles weiteren Forschens. Es gehörte die ganze Zähigkeit seines Willens dazu, ihn Jahrzehnte hindurch diese entsagungsvolle Arbeit über den verstaubten Bänden mit ihrer krausen Handschrift, ihrem juristischen Rotwelsch und ihren vertrackten Abbreviaturen leisten zu sehen. Und nicht etwa zu einer Frohn, in deren Unerläßlichkeit man sich resignierend fügt, sah man ihn alljährlich im Frühling Tag für Tag die

pompöse Treppe in den Uffizien emporsteigen, die in die vernachlässigte Armseligkeit des Benutzerzimmers führt, — im Gegenteil, er freute sich das ganze Jahr auch auf diesen Teil seines Reisestudienprogramms. Wenn er, mit dem Rücken gegen das Fenster, seinen kleinen, scharf umrissenen Kopf über die verkritzelten Rogiti irgendeines Ser Jacopo oder die Alloghagioni irgendeiner Behörde oder die Entrate ed Uscite einer Klostergemeinschaft neigte, dann wieder zu dem kleinen Holztisch schritt, um auf die Rückseite eines schon benutzten Papieres — ich glaube, er hat nie für einen Soldo Papier gekauft — eine Notiz zu schreiben, halblaut sich selbst diktierend — erschien er recht in seinem Element, pergamenten wie die alten Scharteken selbst, umwittert von der Sonderlingatmosphäre, in die ein Spitzweg seine menschlichen Kuriosa zu bannen wußte. Wenige, zum mindesten von den deutschen Fachgenossen, werden wie er in den Beständen namentlich der Florentiner Archive Bescheid gewußt haben, und erstaunlich bleibt die Fülle von Nachrichten, die er aus diesen Senkgruben des historischen Geschehens wieder zutage gefördert hat. Dabei beseelte ihn mit dem Eifer auch die glückliche Blindheit des geborenen Archivforschers. Ihn freute jede kleinste Tatsache, ihn befriedigte das Geschäft des Suchens und Findens, und er dachte nicht daran, den Kraftaufwand gegen die Fundresultate abzuwägen. Musterhaft sind seine Drucke der alten Urkunden. Wen es verlorene Zeit dünkt, aus dem umständlichen stereotypen Wort- und Phrasenschwall der allermeisten jener Dokumente das bescheidene Körnchen historischer Tatsächlichkeit herauszustöbern, wird Fabriczy besonderen Dank wissen für die überaus wertvollen chronologischen Prospekte, die er namentlich in den letzten zehn Jahren seinen Forschungen angefügt hat und in denen er kurz und treffend die dokumentarisch gesicherten Fakten aneinanderreiht. Derartige Prospekte verdanken wir ihm über: Niccolò di Piero d'Arezzo und seinen Sohn Piero di Niccolò Lamberti (Arch. stor. ital. 1902), über Michelozzo, Pagno di Lapo Portigiani, Niccolò dell' Arca, über die Mitglieder der Bildhauerfamilie Ferrucci, über Giuliano da San Gallo, Simone Cronaca, Giovanni Minello, Andrea Sansovino (sämtlich im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsammlungen und seinem Beiheft veröffentlicht), womit nur die ausführlichsten und wichtigsten namhaft gemacht sind. Von größeren, zusammenhängenden Quellenpublikationen verdient seine Ausgabe des für das Vasaristudium wichtigen Libro di Antonio Billi (Arch. stor. ital. 1891) und des Codice dell' Anonimo Gaddiano (ebda 1893) rühmende Erwähnung. Bei der Kommentierung dieser alten Texte unterstützte ihn eine genaue Literaturkenntnis, die sich bis auf die entlegenen Lokalpublikationen der kleinen italienischen Gemeinden und Kunstgenossenschaften erstreckte, in deren Faszikeln er auch gelegentlich literarische Gastrollen gab.

Überhaupt verfolgte er von seiner einsamen Warte aus mit wachsamem Auge die immer mehr sich zersplitternde kunstgeschichtliche Literatur. Jahre hindurch brachte fast jedes Heft dieser Zeitschrift C. v. F. gezeichnete Mitteilungen über neue Forschungen, die ihn in genauester Fühlung mit allen Organen unserer Disziplin zeigten. Wo die bescheidenen Mittel der Stuttgarter und Tübinger Bibliotheken versagten, halfen seine persönlichen Beziehungen nach. Die Freundlichkeit seines Wesens, die offene Begeisterung für alle Kunstschätze des Landes, die Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit seines Auftretens ließen ihn gerade den Italienern als simpaticone erscheinen, und die Beharrlichkeit, mit der er gelegentlich seiner Wißbegierde nachging, erweckte bei seinem Alter und dem leichthin Sonderbaren seiner Erscheinung statt Ungeduld nur gutmütiges Nachgeben. Zudem war er ein regelmäßiger Gast, dessen Eigenheiten man respektierte, weil man ihn immer unverdrossen die großen und namentlich die kleinen Mißhelligkeiten hinnehmen sah, wie sie in Italien von bärbeißigen Küstern, unauffindbaren Türhütern und übereifrigen Guiden heraufbeschworen werden.

Was er referierend geleistet, darf neben seiner originalen Forscherarbeit nicht übersehen werden. Auch als Berichterstatter und Rezensenten zeichnete ihn neben dem Fleiß ein großes Wohlwollen aus. Vorurteilslos und unbefangen begab er sich an die Lektüre. Auch wo der Gegenstand sein eigenstes Stoffgebiet berührte, fiel es ihm nie ein, die stolze Miene des Besserwissers von vornherein aufzustecken. Die kleinliche Ängstlichkeit, mit der viele ihr mühsam abgestecktes Sondergebiet vor jedem Eindringling zu verteidigen suchen, war ihm allzeit fremd. Unsere Beziehungen datieren von dem Augenblick, wo er mich in freundlichster Weise um Zusendung meiner Arbeiten über italienische Plastik ersuchte. Nie ward die Feder in seiner Hand zur Geißel oder gar zum Richtschwert; sein Mißfallen kleidete sich in die vornehme Form des Bedauerns. Polemik war nicht seine Sache, am allerwenigsten die auf das Persönliche oder besser gegen die Person gerichtete. Er hat bei Gelegenheit der Meinungsverschiedenheit über die Zeitbestimmung des berühmten Tabernakels für Verrocchios Thomasgruppe seinem Gegner dott. Marai mit kühler Sachlichkeit Rede und Antwort gestanden (Arte V, 1902). Dagegen erwärmte er sich leicht im Lobe, war aber auch dabei bestrebt, im Dienste der Wissenschaft mehr propagierend zu wirken als persönlich zu verpflichten. Manche seiner Referate haben sich zu Abhandlungen ausgewachsen, die in erster Linie vorzüglich orientieren, z. B. die sechs Aufsätze über W. Bodes »Renaissanceskulptur Toskanas« (Beilage zur Münch. Allg. Ztg. 1901, Nr. 241—243 und 1906, Nr. 36—38) sowie die vier umfangreichen Artikel über Steinmanns Sixtinawerk (ebda. 1902, Nr. 2. u. 3, und 1906, Nr. 175 u. 176).

Ob er ein Schriftsteller war? Die Beantwortung dieser Frage schließt in sich die Betrachtung seiner geistigen Kultur. Er besaß einen reichen Schatz von Bildung, der, so sehr er auch aus vielerlei Wissen und Kenntnissen zusammengesetzt war, doch durch geistige Verarbeitung, durch das begeistert aufnehmende Gefühl erst ganz sein eigen wurde. Es war sein wertvollstes Erbgut, das der »klassisch hochgebildete Vater« und der »für jegliche Offenbarung der Kunst warm empfindende Oheim« ihm hinterlassen hatten. Seine Freude an bildender Kunst war selbstlos und vielseitig, ganz unberührt und unbeeinflußt von seinem gelehrten Interesse. Das merkte man, wenn man mit ihm nach den vormittäglichen Archivstunden die Galerien durchschritt oder die Umgebung durchstreifte. Sein Auge war offen, sein Herz empfänglich für alle Schönheit der Natur. Die Abgelegenheit seiner Stuttgarter Behausung war ihm willkommen, weil sie ihm gestattete, mit drei Schritten im Walde zu sein. Das kleine Schwarzwaldbad Niedernau, das er wieder und wieder aufgesucht hat, blieb ihm mit seinen bescheidenen und versteckten Reizen teuer neben der leuchtenden Schönheit toskanischer Gefilde. In der Literatur und Poesie war er bewandert und voll echter Empfindung auch für Lyrisches. Dies hing wohl mit seiner Neigung für Musik zusammen. Obwohl nicht selbst ausübend, überraschte er durch feines Verständnis und Urteil, das seine musikalisch hochbegabte Gattin durch ihre Kunst zu vertiefen verstanden hat. An Einsamkeit gewöhnt, erschloß er sich freilich nicht leicht, am wenigsten mit diesen Provinzen seines Geistes. Doch denk' ich manches spätabendlichen Spaziergangs an den breiten Lungarnoquais in lauer Sommerluft, wenn drüben der Lichtschein der Häuser über dem halbvertrockneten Flußbett aufglänzte und aus den dunklen Zypressen das Mosaik am Giebel von S. Miniato mit schwachem Goldschimmer herüberleuchtete. Dann lockten ihn die Stille und das entschwebende Glück des Tages gleichsam aus sich selbst heraus und er erschien anders, reicher als in dem Lärm und Gedränge des hohen Tages. Sein Geschmack auf allen diesen Gebieten blieb aufs Klassische gerichtet, worin man den Schüler Sempers leicht erkannte.

Aber auch sein bestgeschriebenes Buch, die »Medaillen der italienischen Renaissance« (1902) offenbart ihn nicht als einen Schriftsteller. Dazu fehlte ihm die Geschmeidigkeit des Geistes, die Leichtigkeit der Hand, die Natürlichkeit des Ausdrucks. Seinen Perioden mangelt die Übersichtlichkeit des Baus, seinem Ausdruck die persönliche Prägung, seinem Stil der Rhythmus. Für all das hatte er durchaus ein Gefühl und schätzte es hoch, empfand aber auch, daß es ihm versagt war — und beschied sich. Kein Meister des Wortes und der Darstellung — ein Diener der strengen Wissenschaft war er und wollte er sein. Darin hat er seine vornehmste Lebensaufgabe erkannt. Das ist seine ethische Größe.

Seine Persönlichkeit ist aufbewahrt in dem fliehenden Andenken weniger, die ihn kannten, denen er Freund gewesen. Für die Wissenschaft bleibt, was er erarbeitet, von unverlierbarem Werte. Wer immer einmal an die noch ungelöste Aufgabe herantritt, die Geschichte der italienischen Renaissanceplastik zu formen, findet in den Forschungen Fabriczys die sicheren Grundsteine, auf denen er das Gebäude aufrichten kann. So wird die Zukunft des Verstorbenen sein, was auch sein Leben gewesen: ein Fördern und Wirken in der Verborgenheit. Bene vixit, qui bene latuit.

Gr.-Lichterfelde, November 1910. *Hans Mackowsky.*

Zur inhaltlichen Deutung eines Bildes im Museo Civico zu Pisa.

Von **Dr. Willy F. Storck.**

Die folgenden Zeilen sind einem Bilde gewidmet, das in der kunsthistorischen Literatur bereits mehrere Deutungen erhalten hat, von denen die kürzlich von neuem vorgeschlagene infolge ihrer großen und interessanten Einfachheit, die in der Tat etwas Bestechendes hat, Gefahr läuft,



Abb. 1.

allgemein anerkannt zu werden. Es handelt sich um das aus der Domopera stammende Bild des Museo Civico in Pisa, Sala III, nr. 29 [1]) vgl. Abb. 1. Künstlerisch ist es wenig bedeutend und gehört der florentinischen bzw. pisanischen Schule des 14. Jahrhunderts an. In felsiger Landschaft sitzen links drei Jungfrauen, von denen die mittlere durch einen großen Heiligenschein vor ihren Gefährtinnen ausgezeichnet ist. Sie und ihre zur Rechten

---

[1]) Die kleine, leider etwas unscharfe Photographie verdanke ich der Güte des Herrn Direktors Aug. Bellini Pietri.

sitzende Begleiterin sind mit Spinnen beschäftigt, während die dritte untätig die Hände in den Schoß legt[2]). Vorne weidet eine Heerde von Schafen und Ziegen, dahinter liegt ein Windspiel zusammengekauert. Von rechts kommen drei Reiter heran, deren mittelster durch eine Krone (oder Stirnreif?) als besonders vornehm gekennzeichnet erscheint. Sein Pferd ist weiß; die beiden anderen braun und schwarz. In den Bewegungen der Pferde, besonders dem braunen, sich vorbeugenden des linken Reiters, zeigt sich eine direkte Abhängigkeit von der Cavalcata della morte[3]) des Camposanto. Sie ist auch in den Reitern selbst wahrzunehmen, besonders in der Kopfhaltung des rechts reitenden und in der Tracht und dem Reitsitz des linken Mannes. Bei dem mittleren, bärtigen Vornehmen scheint der als Ludwig bezeichnete Kaiser des Camposantofreskos eingewirkt zu haben. Eine alte Tradition will in den drei Reitern Porträts des Castruccio Castraccani, Uguccione della Faggiola und Kaiser Ludwig erkennen. Sie zeigt auch hier den Zusammenhang mit dem Pisaner Fresko, bei dessen Besprechung Vasari dieselben Personen nennt.

Früher deutete man die Heilige als hlg. Agnes, später als hlg. Anna. Der offizielle Katalog enthielt die Bezeichnung: S. Anna in atto di filare con due compagne. Hettner[4]) schlug dann eine neue Deutung vor, zu der ihm offenbar die äußerliche Ähnlichkeit mit dem Pisaner Fresko verleitete: er glaubte in der Darstellung eine Variante der Legende der drei Lebenden und der drei Toten erkennen zu dürfen, die in der italienischen Kunst und Literatur weit verbreitet war[5]). Seine Deutung, der Beltrami[6]) und Renier[7]) widersprachen, wurde angenommen von Vigo[8]) und neuerdings von Künstle[9]) als sicher hingestellt. »Die drei Reiter sind ohne Zweifel die unserer Legende; was sollen aber die spinnenden Frauen? Ich sehe darin die drei Parzen, die sich sehr wohl als Ersatz der den Italienern des 15. Jahrhunderts so unsympathischen Totengerippe eigneten. Der Einfluß der Antike geht also hier noch weiter als im »Triumph des Todes«.

---

[2]) Sie lenkt weder den Faden, noch reißt sie ihn ab, wie Vigo und Künstle sagen.

[3]) Die ihrerseits wieder französische Miniaturen zum Vorbild haben, wie etwa die Darstellung der Trois morts et trois vifs des Psaultier de la Reine Bonne, worauf Vitzthum im Rep. f. Kw. XXVIII p. 218 mit Recht hinwies.

[4]) Hettner, Italienische Studien. 1879. S. 134.

[5]) Die künstlerischen Darstellungen sind bisher lange nicht alle bekannt. Ich führe daher die mir bekannt gewordenen Fresken hier an: Clusone, Cremona, S. Margherita bei Melfi, Camposanto zu Pisa, Poggio Mirteto, Subiaco, San Fermo zu Verona, Vezzolano. Italienische Tafelgemälde mit Darstellung der Legende auf Schloß Gardelegen (Altmark) und Göttingen (Univ.-Sammlung).

[6]) Beltrami, Le danze macabre. 1894. p. 17.

[7]) Emporium XII. 1900. p. 381.

[8]) P. Vigo, Le danze macabre in Italia. 2. Aufl. Bergen 1901. p. 55.

[9]) Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. 1908. S. 56.



Abb. 2.

In der Tat, wäre der Ersatz der drei Toten durch die drei Parzen eine auffallende, höchstbedeutsame Variante der Legende und von großer Bedeutung für die Erkenntnis vom Nachwirken antiker Vorstellungen im Mittelalter, wie es hier an einem eklatanten Beispiel klar zu liegen schien. Bei meinen Untersuchungen über die Legende fand ich wirklich ein Gedicht des 12. Jahrhunderts [10]), das die Anschauung der drei Parzen als Walterinnen des Schicksals deutlich festhielt:

Vim vite minuit Parcarum firma potestas:
Hec tibi dat finem, terminat ista diem
Dum ducit Lachesis filum, secat Atropos illud,
Officium Lachesis perdit amara soror.

Ja, in verschiedenen mittelalterlichen Dichtungen, der Pélérinage de la vie humaine, dem Chevalier délibéré und dem Roman de la Rose erscheint der Tod als Atropos. Auf dem Becher von Boscoreale steht deutlich zu lesen: Clotho. Und in einer späteren totentanzähnlichen Dichtung, der »Danse des Aveugles«, ergreift Atropos das Wort: Je suis la mort de nature ennemye qui tous vivans finablement consomme. Daß die Parzen in der späteren Renaissancekunst bei Darstellungen des Todes eine Rolle spielten, ist bekannt. Sie werden hier wohl zurückgehen auf die literarische Anregung der Petrarkaschen Sonette. Sie erscheinen vornehmlich in den Darstellungen des »Trionfo della Morte« [11]). — So schienen in der Tat alle Voraussetzungen gegeben, die für eine Möglichkeit der Ersetzung der Toten durch die Parzen sprachen, und die von Hettner vorgeschlagene Deutung der Pisaner Tafel schien eine festere Stütze zu finden. Auffallend blieb ja immerhin die Isolierung der einen Jungfrau und ihre Charakterisierung als Heilige. Und was hatte ferner die Heerde mit den Schicksalsgöttinnen zu schaffen?

Bei der Durchsicht des neuen illustrierten Katalogs des Kaiser-Friedrich-Museums stieß ich auf ein Bild, das, wie ich glaube, die Deutung unseres in Frage stehenden Bildes mit größerer Bestimmtheit ergibt [12]).

[10]) Sitzungsber. der Berl. Akad. d. Wissenschaften. 1895. S. 131. Ich werde demnächst an anderem Orte über „Die Parzen in der Dichtung und Kunst des Mittelalters" handeln.

[11]) Prince d'Essling et Müntz. Pétrarque et l'art de la Renaissance. 1904. p. 209, 249 ff. Dazu Weisbach, Repert. f. Kw. XXVI S. 280. — Weisbach, der offenbar das Material genau durchforscht hat, sagt: »Die drei Parzen ersetzen in Italien im 15. Jahrhundert niemals die Darstellung des Todes, finden sich aber schon einmal in seiner Begleitung. Cod. Barber. XLV. 137.«

[12]) Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin. 1910. S. 14. — Erst beim Lesen der Korrektur kommt mir eine Stelle aus Schubring, Pisa 1902 p. 130 zu Gesicht, die bereits die richtige Deutung des Bildes kurz ausspricht.

Es ist Nr. 1069, Schule von Siena um 1350/80, und stellt eine Szene aus dem Leben der hlg. Margarethe dar, vgl. Abb. 2. Es ist die Heilige und Märtyrerin aus Antiochien, Tochter des heidnischen Priesters Theodosius. Sie hütete in Pisidien die Heerden ihres Vaters und wurde auf Befehl des Olybrius weggeführt, der sie zum Weibe begehrt. Das Bild stellt den Augenblick dar, wo der Präfekt des Kaisers Aurelian, Olybrius, der Jungfrau entgegentritt und sie auffordert, ihm zu folgen. Er reitet ihr mit seinem Gefolge entgegen; die beiden Gefährtinnen der Heiligen weichen ängstlich zurück; die eine hält die Spindel in der Hand. Ein Hund und eine Herde sind am rechten Rande des Bildes zu sehen. Betrachten wir die Übereinstimmungen: der Führer (hier durch einen Kranz gekennzeichnet) mit seinem Gefolge entspricht den drei Reitern des Pisaner Bildes. Die Heilige und ihre Genossinnen werden wir unschwer in den drei sitzenden Jungfrauen wiedererkennen; auch das Motiv des Spinnens erhält seine Aufklärung, ein Zeichen ländlicher Beschäftigung. Der Hund und die Heerde wurden bereits genannt. Nach alledem wird man, glaube ich, die Deutung (sie war zu schön, um wahr zu sein!) des Pisaner Bildes aufgeben, auf alle Konsequenzen verzichten müssen. Das Tafelgemälde in Pisa stellt eine Szene aus dem Leben der hlg. Margarethe von Pisidien dar und ist mit dem Pisaner Fresko nur durch die formale Entlehnung der Reitergruppe verbunden.

Zur Entstehungsgeschichte der schwäbischen Gotik.

Von **Hans Klaiber.**

Die Anfänge der gotischen Baukunst in Schwaben, speziell im nördlichen Teil, der von romanischer Zeit her in der baugeschichtlichen Entwicklung die Führung hatte, liegen ziemlich klar am Tage. Wenn sich auch natürlich nicht bei jeder Dorfkirche, die in einem Bauteil, vielleicht gar nur in einigen Fensterchen frühgotische Merkmale aufweist, die Herkunft dieser Formen feststellen läßt, so kann man doch wenigstens die Hauptquellen mit Bestimmtheit namhaft machen, aus denen die neuen Stilelemente dem Lande zugeflossen kamen. Es ist dies, wie man längst erkannt hat, die Ordensgotik der Dominikaner, Franziskaner und Zisterzienser und als wichtige Ergänzung der Einfluß der Stiftskirche zu Wimpfen i. T. Versucht man die Filiationen zu rekonstruieren, so ergibt sich ein mannigfaltiges Bild. Um direkte Kopien handelt es sich, wie überhaupt auf architektonischem Gebiet, in der Regel nicht. Schon die Verschiedenheit der praktischen Bedürfnisse, Platzverhältnisse und verfügbaren Mittel mußten Abweichungen mit sich bringen, ganz abgesehen von der künstlerischen Individualtiät der Erbauer, die man ja bei manchen ländlichen Meistern nicht zu überschätzen braucht. So entdecken wir die entscheidenden Ähnlichkeiten bald im Konstruktiven, bald in Einzelzügen der Dekoration; wir finden das Übernommene hier vereinfacht oder vergröbert, dort bereichert, mit älteren Reminiszenzen durchsetzt oder mit fortschrittlicheren Elementen anderer Provenienz vermischt. Und läßt uns das einemal eine schlagende Übereinstimmung die Abhängigkeit mit Sicherheit behaupten, so müssen wir uns ein andermal damit begnügen, Anregungen allgemeinerer Art vermutungsweise anzunehmen. —

Die früheste Kenntnis der Gotik wurde der schwäbischen Baukunst durch die Zisterzienser vermittelt. Die Bauten des Übergangstils in Kloster Maulbronn bieten neben dem Formenapparat der Frühgotik auch bereits die Grundgedanken gotischer Konstruktion und Raumgestaltung; freilich noch nicht in der klaren Konsequenz des Systems, sondern reichlich versetzt und durchwoben mit romanischen Stilelementen. Bald scheint sich die Dekorationsfreude der reichen spätromanischen Kunst noch einmal im Spiel mit den neuen Formen ausleben zu wollen, wie im Kreuzgang, bald

klingen in den neuen Konstruktionen und Raumbildungen romanische Formen und Gestaltungsprinzipien nach. So entstand ein reizvolles Gebilde, in dem die künstlerischen Empfindungen zweier Perioden sich vermischten und dessen Meistern ein individuelles Gefühl für baukünstlerische Schönheit zuerkannt werden muß. Es ließe sich nun, rein theoretisch, die Möglichkeit denken, daß sich aus dem Maulbronner Übergangstil heraus eine Frühgotik entwickelt hätte. Sicher waren es doch die neuen Formen und Ideen, die die klösterlichen und weltlichen Baumeister im Lande zur Nachahmung reizten, und Maulbronner Einflüsse lassen sich auch vielfach im schwäbischen Kirchenbau des früheren 13. Jahrhunderts verfolgen. Aber zu einer eigentlichen Weiterbildung im Sinn einer folgerichtigen Herausschälung der neuen Gedanken ist es dabei nirgends gekommen. Entweder wurde die edle Gestaltung der dekorativen Teile zum Vorbild genommen, oder gelegentlich auch einmal ein ganzes Raumgebilde kopiert, doch nirgends eine Weiterbildung versucht. Dazu hätte es ja wohl eines Meisters bedurft, der nicht rein in der Anschauung und dem Vorstellungskreis der heimischen Bauweise stecken geblieben, sondern irgendwie vom neuen Geist berührt gewesen wäre. Denn der schwäbische Provinzialismus spätromanischer Zeit hätte von sich aus eine solche Entwicklung nicht begünstigt. In ihm lebte keinerlei selbsttätige Tendenz zur Lösung neuer konstruktiver und raumbildnerischer Aufgaben, und seine Dekoration wird beherrscht durch die volkstümliche Neigung zu ungebundener Phantastik. So konnten die von den Zisterziensern übermittelten Anregungen und was etwa noch aus den rheinischen Landen dazu kam, zu einer wirklichen Neuschöpfung nicht führen. Dies wurde erst durch einen neuen Vorstoß erreicht, der nunmehr der Gotik die Pforten öffnete, und zwar gerade da, wo ihr das reichste Arbeitsfeld winkte, in den Städten, die von den klösterlichen Niederlassungen der Benediktiner und Zisterzienser die führende Rolle in der Baukunst übernommen hatten. Es waren die Bettelorden, die durch ihre Kirchen in Eßlingen dem Lande Beispiele gotischer Bauweise vor Augen stellten. Schon im Jahr 1206 waren die Minoriten in Eßlingen eingezogen, 1237 richteten sie sich, laut Inschrift an der Kirche, zum Bleiben ein, und 4 Jahre früher hatten sich auch die Dominikaner in der Stadt niedergelassen. Bei der Erbauung ihrer Kirche scheinen die Franziskaner, einer auch sonst bei den Predigtorden nachweisbaren Übung nach, mit der Errichtung des Gemeindehauses begonnen zu haben, um möglichst rasch einen Predigtsaal zur Verfügung zu haben, während sonst bekanntlich im allgemeinen mit dem Chor begonnen wurde. Das flachgedeckte Langhaus der Eßlinger Franziskanerkirche, das in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts abgebrochen wurde, ist nach einem Plan entworfen, dessen Längen-, Breiten- und Höhenverhältnisse und Stützenzahl auch anderwärts wiederkehrt und

offenbar einem im Orden überlieferten Schema entsprach. Das Volkshaus war annähernd halb so breit als lang, erstreckte sich in sieben Jochen und trug seine flache Decke in der Höhe von 21 m. Hohe schlanke Rundsäulen stützten auf achteckigen Kapitellen die hoch und elastisch geschwungenen Arkadenbögen. Die ansehnlichen Verhältnisse dieses Raumgebildes scheinen ihren Eindruck nicht verfehlt zu haben: sie spiegeln sich deutlich in dem Bau der Stadtkirche zu St. Dionys in Eßlingen, die in spätromanischer Zeit mit den Osttürmen begonnen worden war. Als man nun um die Mitte des Jahrhunderts daran ging, das Langhaus aufzuführen, übernahm man das räumliche Schema der eben erstandenen Minoritenkirche. Zwar sind die zwei westlichen Joche der Pfarrkirche erst in hochgotischer Zeit zur Ausführung gelangt, können aber sehr wohl zum ersten Plan gehört haben[1]). Dagegen ließ man sich freie Hand in der Durchbildung der Einzelheiten. Zumal die Gestaltung der Stützen weicht weit vom Vorbild ab: es sind schwere gedrungene Achteckpfeiler, an deren Kapitellen der Blätterschmuck der Gotik noch mit den Knospen des Übergangstils und dem phantastischen Figurenschmuck des Spätromanismus zu ringen hat. Die aus der romanischen Tierornamentik wohl bekannten Fabelwesen mit verschlungenen Hälsen, die Hockerfiguren und derlei altgewohnter und im Lande speziell beliebter Phantasiespuk hatten in der Einbildungskraft des Erbauers oder seiner Werkleute offenbar ihren Platz nicht so rasch dem Neuen geräumt. Übrigens kann der Raumeindruck von St. Dionys nicht eben glücklich genannt werden. Es besteht ein unleugbares Mißverhältnis zwischen der übermäßig hohen flachen Deckung und den gedrungenen Proportionen, der schweren Gliederung der unteren Teile, und den hohen, spärlich erhellten Wänden des Mittelschiffs fehlt jede Belebung. Trotzdem hat man auch anderwärts das Schema der hohen Flachdeckbasilika aufgenommen; an der Stadtkirche in Heilbronn noch im Lauf des 13. Jahrhunderts, vielleicht durch direkte Vermittlung der Franziskaner, die sich 1275 in Heilbronn niederließen und sofort an Kloster- und Kirchenbau gingen. Die schweren Rundpfeiler mit ihren sechs Langhausarkaden sind noch Zeugen jener Frühzeit, während im übrigen Spätgotik und Neuzeit das Bild völlig umgestaltet haben. Besser ist in der Stadtkirche zu Leonberg der Raumeindruck erhalten. Die auffallend hohe Mittelschiffdecke erinnert sofort an St. Dionys in Eßlingen bzw. dessen Vorbild. In der Einzelgliederung, wie den schlitzartigen Oberlichtern, den nur durch eine tiefe breite

[1]) Paulus datiert im Anschluß an Heideloff im Württ. Denkmälerinventar I, S. 178 die beiden letzten Joche gegen Westen nach 1437, weil in diesem Jahr die Eßlinger einen Ablaß erbitten zur Erweiterung ihrer Kirche. Indessen sprechen die Bauformen nicht für diese Deutung; sie zeigen keine spätgotischen Merkmale, sondern weisen in das vierzehnte Jahrhunderte.

Kehle profilierten schweren Arkadenbögen, den Achteckpfeilern mit ihren unverzierten Kapitellen erkennt man eine vereinfachte und vergröberte Nachbildung der Eßlinger Ordenskirchen; dorthin weisen auch die hohen schmalen Fenster im Chor, der im übrigen eine freiere und selbständigere Gestaltung aufweist.

Das Vorbild der Reichsstadt Eßlingen und die rasche Ausbreitung der Franziskaner — es sei auch an den frühgotischen Charakter der Franziskanerkirche in Gmünd erinnert — wie ihres Frauenordens, der Klarissinnen, hat zweifellos noch an manchen Orten die frühgotische Flachdeckbasilika mit stark überhöhtem Mittelschiff eingebürgert, wo wir heutzutage spätgotisch oder in anderem Sinne umgebaute Kirchen vor uns haben. — Wichtiger noch als die Minoriten sind aber die Dominikaner für die Einführung der Frühgotik im Land geworden. Ihre Kirche[2]), St. Paul in Eßlingen, die früheste deutsche Bettelordenskirche, kurz nach 1233 begonnen und bereits 1268 vollendet, gab das erste Beispiel einer gotischen Wölbebasilika. Im Grundriß herrscht, einer alten, schon in früher romanischer Zeit betätigten, süddeutschen Neigung folgend, das Prinzip äußerster Einfachheit. Das querschifflose Gemeindehaus geht ohne Absetzung in den Chor über, was dem Bau für den äußeren Anblick einen etwas einförmigen, undifferenzierten Charakter verleiht, dafür aber im Innern eine überaus einheitliche Raumwirkung erzeugt. Die Trennung von Volks- und Priesterhaus scheint nahezu aufgehoben zu sein; nur durch die Fortführung der Nebenschiffwände und einige Bereicherung in den Profilierungen von Diensten und Fenstern spricht sich noch der kultliche Raumunterschied von Chor und Langhaus aus. Der Grundeindruck ist der des einheitlichen Predigtsaales, wie ihn die Bettelorden für ihre volkstümliche Tätigkeit brauchten. Je acht kurze dicke Rundpfeiler mit ornamentlosen Achteckkapitellen stützen die Arkaden des Mittelschiffes, über dem sich in mäßiger Höhe ein Rippenkreuzgewölbe spannt, das allerdings noch nicht aus den Pfeilern entwickelt wird, sondern auf Konsolen und kurzen, der Hochwand vorgelegten Diensten aufruht. Wenn also die konstruktive Logik des gotischen Systems, das vom Boden an in der Durchbildung der Stützen bereits die Disposition des Gewölbes sich vorbereiten läßt, hier noch fehlt, so war doch sicherlich der Eindruck dieser frühesten durchgehends gewölbten Basilika — mit der teilweisen Wölbung waren ja schon in romanischer Zeit Versuche gemacht worden — kein geringer. Um so mehr, als auch die Belichtungsverhältnisse dem neuen Ideal entsprachen. Von Osten her spenden drei stattliche Chorfenster reichliches Licht, das infolge der geschilderten Grundrißanlage unmittelbar in das Langhaus sich weiter ergießt, und von

[2]) Vgl. Dehio im Handbuch der deutsch. K. Denkm. III, S. 578.

Westen her antworten dem drei Fenster, ein hohes dem Mittelschiff und zwei kleinere den Seitenschiffen entsprechend. Die Mittelschiffwände werden von den Oberlichtern genügend erhellt und zusammen mit der einheitlichen räumlichen Anordnung, den wohlabgestimmten Höhenverhältnissen erzielt die gleichmäßige und reichliche Lichtzuführung einen ungemein wohltuenden, befriedigenden Eindruck. Und obwohl die Formen, dem Ordensprinzip gemäß in anspruchsloser Schlichtheit gehalten sind, so kann ihnen doch nüchterne Strenge nicht mit Recht zum Vorwurf gemacht werden. Gewiß, die Maßwerkbehandlung steckt noch in den Anfängen und steht den schweren romanischen Fenstergliederungen noch näher als dem leichten Pfostenwerk und Paßornament der Gotik, und auch die Anordnung der Fenster in Dreiergruppen mit überhöhter Mittelöffnung wirkt urtümlich. Sieht man aber näher zu, so bemerkt man, wie mit den einfachsten Mitteln hier und dort eine diskrete Verzierung in das schlichte Bild hineingebracht ist. Ein anmutiges Säulchen an der Kante der Fensterschräge, ein zierliches Portal, ein zartes Blattornament, das sich nur schüchtern hervorwagt, derlei unauffällige, aber reizend erdachte kleine Schmuckmotive mildern den Ernst und lassen das Gefühl der Einförmigkeit nicht aufkommen. — Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts tauchen die Dominikaner, mit den Minoriten ungefähr Schritt haltend, der Reihe nach in den schwäbischen Reichsstädten auf, wo vielfach eben die großen Pfarrkirchen im Bau begriffen waren, und da mögen sie in ihren rasch erstellten Klosterniederlassungen und Kirchen den noch im spätromanischen Fahrwasser segelnden Bauleuten die erste Kunde von dem zugetragen haben, was durch Ordensvermittlung ihnen vor andern zugekommen war. So könnte z. B. in Rottweil die Frühgotik durch sie importiert worden sein. Sie hatten im Jahr 1266 dort Fuß gefaßt und gingen offenbar bald darauf an die Errichtung einer eigenen Kirche. Leider ist nur noch der Chor derselben in leidlich ursprünglicher Form erhalten, das Langhaus wurde im 18. Jahrhundert umgebaut. Auch in Rottweil war, ebenso wie in Eßlingen, etwa gleichzeitig der Bau der Pfarrkirche z. hl. Kreuz im Betrieb, und es spricht manches für die Vermutung, daß die noch romanisch geschulten und empfindenden Werkleute, durch den neben ihnen und vor ihren Augen entstehenden frühgotischen Bau angeregt, sich, wenn auch noch zögernd, dem Neuen zugewandt haben. Zwar fehlt es an Vergleichspunkten zwischen dem hohen Dominikanerchor mit seinen schmalen langen Fenstern, seinen runden Wanddiensten und den unter der Stukkierung noch erkennbaren Gewölberippen einerseits und den spärlichen frühgotischen Überresten, die Umbauten und Restauration an der Stadtkirche übrig gelassen haben. Das romanisch abgetreppte Westportal, der Stockwerkbau der Türme mit ihren Bogenfriesen sprechen deutlich davon, wie sehr man noch an der romanischen

Tradition hing. Betrachtet man aber die primitiven Mittelschiffpfeiler und die ebenso schlichten Arkadenbögen, die von der ursprünglichen Anlage noch erhalten sind und die Fensterbildung im Obergeschoß des Turmes mit den Säulen an den Kanten des Gewändes und dem urtümlichen Maßwerk, so will uns die Vermutung erlaubt erscheinen, daß die Kenntnis einer mit so vereinfachtem Apparat arbeitenden Frühgotik der noch in der romanischen Überlieferung lebenden Bauhütte durch die Bettelordensleute zugetragen worden sei. Auf sicherem Boden stehen wir in einem anderen Fall. Die Stadtkirche zu Markgröningen vom Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts ist ein unbezweifelbarer Ausläufer der Dominikanergotik und folgt im Konstruktiven unverhohlen dem Beispiel von St. Paul in Eßlingen nach. Kann man in Leonberg von einer ländlich, provinziell vergröberten Frühgotik sprechen, so bietet diese Kirche das Bild einer dekorativ bereicherten Nachbildung. An den Kapitellen der Arkadenpfeiler und Gewölbedienste wie an den sonst ziemlich getreu kopierten Portalvorhallen hat sich pflanzliches und figürliches Zierwerk seinen Platz erobert; die Profilierungen sind reicher geworden, und auf der Westseite nehmen zwei massige Türme das Mittelschiff zwischen sich. An eine künstlerische Durchbildung der Westfront hat sich der Meister allerdings noch nicht gewagt. Das große Fenster in der Westwand des Mittelschiffes, wiederum von St. Paul entlehnt, ist die einzige Kunstform in dem gewaltigen Mauerblock. Die Ordenskirchen ließen ihn hier freilich im Stich; doch müssen Meister und Werkleute, nach den Zierformen zu schließen, noch andere und entwickeltere gotische Bauten als die Eßlinger Dominikanerkirche gesehen haben. Wie den Minoriten die Klaraschwestern, so gingen den Dominikanern der Nonnenorden der Dominikanerinnen zur Seite. Zum Beweis, daß auch sie die Frühgotik verbreiten halfen, nennen wir die Überreste ihrer Klosterkirche in Sirnau nächst Eßlingen und Offenhausen auf der Rauhen Alb; der letztere Bau verrät durch seine vereinfachte Grundrißanlage sofort, wo sie sich die Vorbilder holten, und so dürfen wir auch diesen Frauenorden als Träger der Dominikanergotik ansprechen.

Gegenüber der rührigen Tätigkeit der Bettelorden tritt in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die baugeschichtliche Bedeutung der Zisterzienser etwas zurück. Hatten jene ihre Einfallspforten in die Städte verlegt, so war der alte Ruhm der Zisterzienser die Kultivierung des Landes; daß dies nicht nur in wirtschaftlicher, sondern auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht gilt, dafür legt so manche dörfliche oder kleinstädtische Kirche Zeugnis ab, die vom Geist der Maulbronner Schule der Übergangsperiode berührt worden ist (vgl. P. F. Schmid, Maulbronn. Straßburg 1903). Aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts scheint in Maulbronn Ruhe eingekehrt zu sein; erst um und nach 1300 lassen sich wieder im benachbarten Zabergäu die

Spuren der Maulbronner Hochgotik wahrnehmen, und für die Entwicklung der einheimischen Hochgotik sollten dann wieder die Zisterzienser, die Schule von Salem, große Bedeutung erlangen. Immerhin sind auch aus frühgotischer Zeit noch einige Niederlassungen des Nonnenordens der Zisterzienserinnen in den fränkischen Landesteilen beachtenswert; so Kloster Lichtenstern O.-A. Weinsberg und vor allem die ältesten Teile des Klosters Kirchheim im Ries (vgl. Keppler, Archiv f. Christl. Kunst. 1892). Die sogen. Stiftskapelle und der Frauenchor sind noch von der frühgotischen Anlage um 1270/80 übrig und zeigen bei bescheidener Anlage Raum- und Schmuckformen, die nicht von ungefähr erdacht, sondern offenbar im Zusammenhang mit der Ordensbauschule geschaffen sind. Jedoch sind diese Schöpfungen künstlerisch nicht durchschlagend genug, daß sie selbst in weiterem Kreise hätten Schule machen können.

So wertvoll nun aber auch die Vermittlerdienste waren, die die drei genannten Mönchsorden samt ihren Abzweigungen für die Verbreitung der neuen Bauweise leisteten, so mußte doch ein lediglich von ihnen überliefertes Bild der Gotik einseitig und unvollständig bleiben. Nicht nur, daß sie die neuen Formen in einer auf die knappsten Formeln reduzierten Sprache darboten, in gewissen Hauptartikeln der neuen Lehre mußten sie gänzlich versagen, in der reicheren Grundrißbildung, dem Turmbau und der Fassadenkomposition. Es genügt ein Blick auf die Eßlinger Dominikanerkirche, um diese Mängel zu bestätigen. Zumal die schmuckvolle Durchbildung einer Schauseite und die Belebung der Silhouette durch stolze Turmbauten widersprach der klösterlichen Bauregel. In diesen Stücken konnten und durften sie nichts bieten, und es mußte Anregung von anderer Seite zukommen. Eine solche war um so notwendiger, als die einheimische Tradition keine eben günstige Situation für die neuen Ideen geschaffen hatte. In der Grundrißbildung herrschte in Schwaben (wie in Bayern) seit alter Zeit wenig Neigung für reichere Formen; selbst die einfache Kreuzform war durch Verzicht auf das Querschiff häufig aufgegeben worden. Auch für das Fassadenproblem hatte die romanische Kunst in Schwaben wenig Interesse entwickelt, und dies scheint seine Erklärung in den Traditionen der Grundplangestaltung zu finden. Es hat sich offenbar im schwäbisch-bayrischen Kunstgebiet schon früh in der Eingruppierung der Türme in den Baukörper eine gewisse Überlieferung herausgebildet. Zwar in der frühesten Zeit, unter den karolingischen und ersten sächsischen Kaisern mag man noch versuchsweise aus dem reichen Vorrat an baulichen Ideen geschöpft haben, die die frühchristliche Kunst im Abendland und zumal im Orient entwickelt hatte. Noch hatte man sich nicht auf die alleinige Durchbildung des basilikalen Systems im Sinn der Bauten Einhards beschränkt. Man darf z. B. an die älteste Zentralanlage in Wimpfen oder an Münster in Graubünden erinnern,

Bauten, die ihrem Grundplan nach vielleicht an orientalische Vorbilder anknüpfen. Im Orient hat bekanntlich auch die Einfügung von Türmen bzw. turmartigen Treppenhäusern in die Fassade ihre frühesten Beispiele, und wenn wir später bei den Benediktinern die Zweitürmefront vorfinden, wird man an die orientalische Herkunft des Mönchswesens und ihre klösterlichen Beziehungen dorthin gemahnt. Im Plan von St. Gallen, der um 820 bis 830 datiert wird, erscheinen zwar zwei Westtürme, aber nur lose mit der Kirche verbunden; eine eigentliche Turmfassade wird durch die Westapsis unmöglich gemacht. Die Bauten der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Schwaben verraten auf den ersten Blick noch kein festes Prinzip der Turmgruppierung. Trotzdem sind wir geneigt, schon für diese erste Periode der romanischen Kirchenbaukunst in Schwaben vor dem Auftreten der Hirsauer eine lokale Vorliebe für die östliche Turmanordnung vorauszusetzen. So wichtig nämlich die Hirsauer Schule für die schwäbische Baukunst werden sollte, in einem Punkt vermochte sie nicht durchzudringen: ihre Neigung zur Westturmfront fand wenig Echo im Lande, offenbar weil bereits eine Gegenströmung vorhanden und wirksam war. (Zur Erklärung könnte man sich darauf berufen, daß um die Wende des ersten Jahrtausends in Süddeutschland auf einer Linie, die von Petershausen bei Konstanz über Augsburg bis hinüber nach Regensburg führte, eine Neigung bestand, nach dem Vorbild der alten St. Peterskirche in Rom das Altarhaus nach Westen zu legen, so daß dadurch vielleicht eine richtige Westturmfassade nicht heimisch werden wollte.) Jedenfalls weisen schon die ältesten Tochterkirchen Hirsaus im Schwarzwald Osttürme auf, und die großen, romanisch begonnenen Münster der Reichsstädte haben gleichfalls das Turmpaar im Osten. Für die Dorfkirchen, denen eine Mehrzahl von Türmen zu aufwendig war, ist der östlich ans Schiff stoßende Turm mit dem Chor im Erdgeschoß die beliebteste Version. Dagegen ist die Anlage eines einzelnen Westturms auf eine kleine Zahl von z. T. untereinander eng zusammenhängenden romanischen Kirchen beschränkt; erst im Lauf des 15. Jahrhunderts dringt dieser Typus bei Landkirchen durch und tritt dann gruppenweise im ganzen Lande auf. Indem also der schwäbische Provinzialismus sich auf die Osttürme kapriziert und die zweitürmige Westfront gar nicht, die eintürmige nur als Ausnahme zuließ, gelangte man überhaupt nicht zur Ausbildung einer richtigen Turmfassade; was dies bedeuten will, zeigt ein Blick auf das benachbarte Elsaß, wo Turmfassaden aus dieser Peirode in glänzenden Beispielen vertreten sind. Bei der Betrachtung der Stadtkirche von Markgröningen haben wir gesehen, wie hilflos man dem Problem der Fassadenbildung gegenüberstand, da mußte von außen ein Anstoß kommen. — Auch in der Organisation des Turmes hat sich, allerdings erst später, eine lokale Gewohnheit im Land herausgebildet. Die spätromanischen Türme

der Pfarrkirche von Weinsberg, der Deutschordenskirche in Heilbronn und von St. Johann in Gmünd sind die bekanntesten Beispiele, an denen die Überführung von kurzer Vierecksgrundform ins Achteck mit steigender Vollendung gehandhabt wurde. Diesen provinzialen Versuchen, in denen eine Vorahnung gotischer Prinzipien nicht gesucht werden darf, stehen die Komburger Türme gegenüber, die sich in Vierecksgeschossen aufbauen und erst von einer achtseitigen Pyramide gekrönt werden, deren diagonale Seitenflächen in das Viereck hinein verlängert sind. Dieser neuen Art, nicht der alten spezifisch schwäbischen, schließt sich der erste gotisch durchgeführte Turm im Lande, der Reutlinger Marienturm, an; sein Erbauer hat nicht etwa, wie man schon gemeint hat, die Umsetzung ins Achteck den einheimischen Vorbildern abgesehen und nur höher hinauf verlegt. Vielmehr stehen einander zwei verschiedene Typen gegenüber: der auf kurzer viereckiger Grundlage aufsteigende Achtecksturm der schwäbischen Tradition und der Vierecksturm, in den ein Achtecksdach einschneidet. In manchen Detailformen verrät allerdings unter den obengenannten spätromanischen Türmen auch der Gmünder Johannisturm das Herannahen der Frühgotik, während die Komburger Chortürme in ihrem oberen Abschluß schon im Sinn gotischer Konzeption gehalten sind. Die Komburger Frühgotik ist, der Lage des Ortes entsprechend, fränkischer Provenienz. Man hat auf die Ähnlichkeit mit den Chortürmen des Würzburger Domes hingewiesen, und diese Herkunft wird man um so eher annehmen dürfen, als auch in späteren Perioden die Kunstgeschichte des Klosters die lebhaftesten Beziehungen zu Würzburg erkennen läßt; noch am Ende der hochgotischen Zeit kann man in diesen schwäbisch-fränkischen Grenzgebieten Würzburger Einflüsse finden. Für das westliche Schwaben aber kam die Anregung von anderer Seite: hier hat die Stiftskirche zu Wimpfen i. T., wie längst bekannt, den entscheidenden Beitrag zur Entwicklung einer Monumentalgotik geliefert. Dort war Gelegenheit, Turmbau und Fassadenkomposition im neuen Stil zu studieren, dort bot sich der Reichtum der gotischen Dekorationsmotive, aus dem die Mönchsorden nur eine erste spärliche Auswahl getroffen und weitergegeben hatten, dort war, wenigstens in den Ostteilen, das konstruktive System in konsequenter Durchführung zu sehen und die dekorative Bildhauerkunst im Dienste der Architektur zu bewundern. Es ist begreiflich, daß zunächst das Neckarland von der Wimpfener Schule profitierte. Der nördliche Chorturm von St. Kilian in Heilbronn ist mit seinen schönen hohen Doppelfenstern nach dem Vorbild des Wimpfener Südturmes in der Organisation gotisch gedacht, während man sich anderwärts noch lange nicht vom liebgewordenen Schema der aufeinandergeschichteten Stockwerke mit Klangarkaden trennen konnte. Noch interessanter ist die Stadtkirche von Lauffen am Neckar, weil sich in ihr die Vereinigung

der zwei Richtungen ankündigt, aus deren Vermischung bald darauf eine einheimische Schule hervorgehen sollte. Während nämlich die Sakristei noch den frühgotischen Charakter der Dominikanerkirchen trägt — man kann an St. Paul in Eßlingen, die Dominikanerkirche in Wimpfen, eventuell auch an eine vermittelnde Tätigkeit der Dominikanerinnen in Lauffen selbst (1280) denken — leitet der vom alten Bau um 1300 noch erhaltene Chor zur Hochgotik der Wimpfener Richtung über. In der Fortentwicklung des Maßwerks, in der Laubwerkdekoration und der Profilierung der Rippen, Dienste und Fenster zeigt der noch immer schlichte, aber mit Liebe und Sorgfalt in den Einzelgliederungen durchgebildete Chor den Fortschritt gegenüber dem Primitivismus der Sakristei. Was sich im Neckargebiet, in den Nachbarstädten von Wimpfen anbahnte, fand seinen Abschluß in der bedeutenden Erstlingsschöpfung der schwäbischen Gotik, der Marienkirche zu Reutlingen (vgl. Gradmann, Merz u. Dolmetsch, Die Marienkirche in Reutlingen. 1903.) Hier hält am Ende des 13. Jahrhunderts an den noch im spätromanischen Stil begonnen Ostteilen die oberrheinische Hochgotik ihren siegreichen Einzug. Und so wenig wir auch, mangels urkundlicher Nachrichten, über Namen und Persönlichkeit der Baumeister wissen, so bestimmt läßt sich ihre stilistische Herkunft feststellen. Die Wimpfener Schule ist es, aus der der erste Gotiker der Marienkirche und wohl auch ein Teil seiner Werkleute stammt: die Einzelformen im Inneren des Chors, der südliche Chorturm und eine der ursprünglich geplanten Strebepfeilerstatuen weisen direkt auf die Wimpfener Bauhütte, durch deren Vermittlung sich auch die Beziehungen zur Straßburger Gotik leicht erklären, ohne daß man nötig hätte, auch für diesen Bau den sagenumwobenen Meister Erwin als Urheber heraufzubeschwören. Übrigens klingen, wie in der genannten Monographie des näheren dargelegt ist, auch noch Reminiszenzen an die Frühgotik der Ordenskirchen nach, wie z. B. im primitiven Maßwerk der Südsakristei, den Becherkapitellen, den schlanken schmalen Fenstern. Ja, noch im Verlauf des Reutlinger Baues verschafft sich die Ordensgotik wieder bestimmenden Einfluß, und die Schule von Salem verleiht der schwäbischen Hochgotik ihren besonderen Timbre; doch ist das bereits ein erstes Stadium ihrer Entwicklungsgeschichte und liegt deshalb schon außerhalb des Rahmens unserer Betrachtungen. Die Bedeutung der Reutlinger Marienkirche liegt einmal darin, daß hier dem neuen Stil zum erstenmal in Schwaben Gelegenheit geboten war, sich in seiner ganzen Leistungsfähigkeit zu entfalten, Wölbungs- und Verstrebungssystem, Fassaden- und Turmbau, und den ganzen reichen Apparat der Innen- und Außendekoration vorzuführen. Dabei begnügte man sich aber nicht mit einem Abklatsch nach den Vorbildern der oberrheinischen Hütten und ihrer Wimpfener Filiale, sondern brachte eine Schöpfung von individuellem Ge-

präge zustande; die aus verschiedenen Quellen zugeflossenen Stilelemente vereinigen sich hier und bilden nunmehr den Ausgangspunkt einer stetig fortlaufenden Entwicklung. Denn nicht nur für die retrospektive Betrachtung als Sammelpunkt der gotischen Stilanregungen ist die Marienkirche wichtig, vielleicht noch bedeutsamer ist ihr schulbildender Einfluß auf die schwäbische Baukunst des 14. Jahrhunderts. Sie ist die Geburtsstätte der führenden Bauschule, die in Niederschwaben die Hochgotik beherrscht. In der Verwendung und Ausbildung der Schmuckformen, also in der Steinmetzenarbeit, wie in den höheren architektonischen Aufgaben des entwerfenden Baumeisters läuft von Reutlingen ausgehend eine klar erkennbare Schultradition durch die hochgotische Bautätigkeit der nordschwäbischen Reichsstädte bis zum Ende des 14. Jahrhunderts und sendet ihre Ausläufer allenthalben ins Land hinaus. Wie hoch eine solche Überlieferung, vorausgesetzt natürlich, daß sie nicht erstarrt, sondern sich aufnahmefähig erhält, zu werten ist, offenbart ein vergleichender Blick auf die gleichzeitige Bautätigkeit in Oberschwaben, die, trotz der Nähe des Münsters von Salem, mangels einer unternehmenden, auch für höhere monumentale Aspirationen empfänglichen Bauschule im 14. Jahrhundert einen schläfrigen und wenig fortschrittlichen Eindruck macht.

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1519).

Von **Willy Scheffler.**

(Schluß.)

Maria von Burgund

(Tochter Karls des Kühnen von Burgund und der Isabella von Bourbon, geb. 1457 Februar 13, vermählt 1477 August 19, gest. 1482 März 27, begr. in der Notre-Dame-Kirche zu Brügge).

a) Literarische Porträts.

1. Maximilian I. selbst schildert sie (Victor von Kraus, Maximilians vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk, Freiherrn zu Stettenberg, Innsbruck 1875, S. 27 f.) [86]: »ein schöns froms tugenhaftigs weib, dasz ich mich begnuegen lasz und dankh gott, schneeweiß, ein prauns haar, ein kleins nassl, ein kleins heuptel und antlitz, praun und grabe augen gemischt, schön und lauter, dann daz unter heutel [87]) an augen ist etwas herdann gesenkt, gleich als sie geschlaffen hiet; doch es ist. nit wol zu merkhen; der mund ist etwas hoch, doch rein und rot . . mein gemahl ist eine ganze waidmännin mit valken und hunden.«
2. Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VIII, S. 192, sagt auf Grund von P. Heuter, Elog. Mar. Burg.: »Maria wird geschildert nicht eigentlich schön gewesen zu sein, aber voll Anmut und Grazie, edler, reichen Gestalt, sehr weiß mit schönen, bräunlichen Augen, gütigen und feurigen Blickes, braunen Haaren, etwas großem Munde.«

b) Künstlerische Porträts.

1. Reliefbildnis Marias in ganzer Gestalt aus vergoldeter Bronze auf ihrem aus schwarzem Marmor errichteten Grabdenkmal in der Liebfrauenkirche zu Brügge, auf Veranlassung Maximilians 1495—1501 von Pierre de Beckere ausgeführt. Abb. Heyck, Maximilian S. 38. Heyck II, 364. — Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, Saal 14.

---

[86]) Zitiert nach Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 130.

[87]) Die unteren Augenlider.

2. Statue auf einem Renaissancekamin im Justizpalast zu Brügge. Abb. Heyck, Maximilian S. 20.
3. Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, etwa 1519 aus der Werkstätte des Gilg Sesselschreiber hervorgegangen; vgl. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 140 ff. Abb. Heyck, Maximilian S. 7.
4. Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund (1477 August 19): Alabasterrelief an dem Marmorsarkophag Maximilians in der Innsbrucker Hofkirche von Alexander Colins (1526—1612); Abb. Jahrbuch XI, Taf. 34 zu S. 216. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 589. Prutz-Oncken II, zu S. 666. Heyck, Maximilian S. 33. Jansen, Maximilian S. 35. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 450.
5. Maximilian und seine Braut Maria von Burgund: gleichzeitige Handzeichnung im German. Museum, Nürnberg. Abb. Stacke I[7], Taf. zu S. 774. Jäger II[2], zu S. 486. Heyck II, zu S. 362. Vgl. bei Maximilian Nr. 33.
6. Maria von Burgund auf dem Ölgemälde von Bernhard Strigel (1461 bis 1528) in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien: Maximilian und seine Familie. Abb. Heyck, Maximilian Taf. zu S. 74, Lübke-Semrau III, S. 460. Jäger, Deutsche Gesch. I, zu S. 425. Vgl. bei Maximilian I. Nr. 21.
7. Auf dem Glasgemälde in der St. Georgskirche der Burg zu Wiener-Neustadt. Siehe Maximilian Nr. 41.
8. Gemälde in der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien; nach ihm ist das Titelbild bei Lichnowsky, Gesch. des Hauses Habsburg VIII. gestochen[88]).
9. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (gest. 1598); vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 130 f. Nr. 134 [89]). Kenner a. a. O. S. 131 führt aus, daß, »so sehr die angeführte Beschreibung Maximilians von seiner jungen Gemahlin mit den schönen Bildnissen aus der Ambraser Sammlung übereinstimmt, so wenig dies der Fall ist in den flüchtig und roh behandelten Zügen des vorliegenden Bildes, das auf ein anderes, gleichwohl altes Original zurückweist«.
10. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu dem Werke »Imagines domus Austriacae«. Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 50 zu S. 262.

---

88) A. Primisser, Übersicht S. 15 f. erwähnt 3 Gemälde Marias in der Ambraser Sammlung: Saal IV, 22, 26, 62.

89) Fr. Kenner a. a. O. S 131 erwähnt ein Porträt Marias, angeblich von Rogier van der Weyde. Abb. bei Herrgott, Pinacotheca Principum Austriae (Freiburg 1760) I Tab. XLIII, Nr. 5. Das Werk war mir nicht zugänglich.

11. Maria in den großen von Maximilian veranlaßten Holzschnittfolgen
α) im Weißkunig herausgeg. von A. Schultz, Jahrbuch VI, S. 115, 122, 131, 132, 134, 136, 137, 139. Einzelreproduktionen: G. Hirth I², S. 58, 59. Prutz-Oncken II, S. 700. Jäger II, 493. Stacke I7, S. 816. Heyck, Maximilian S. 35. Lübke-Semrau III, 457. Diederichs I, 151.
β) im Theuerdank herausgeg. von Laschitzer, Jahrbuch VIII, S. 5, 17, 21, 27, 464, 481, 509, 513, 535, 549. Einzelabb.: Heyck, Maximilian S. 22, 25.
γ) In der Ehrenpforte, herausgeg. von Ed. Chmelarz, Jahrbuch IV. Einzelabb.: G. Hirth II, S. 408, 409, 410. Knackfuß, Dürer S. 92. Heyck, Maximilian S. 32.
δ) Im Triumph (vgl. Ausgabe von F. Schestag, Jahrbuch I). Einzelreproduktionen: G. Hirth I², S. 153, 155, 156, 157. Prutz-Oncken II, S. 655.

Die Entwürfe zu dem »Großen Triumphwagen«, Federzeichnungen in der Albertina zu Wien von Albrecht Dürer, enthalten das Bildnis Marias, welches auf dem später angefertigten Holzschnitt fehlt. Abb. Jahrbuch IV, Teil 2, Taf. zu S. 2. Knackfuß, Dürer S. 104. Heyck, Maximilian S. 1.

c) Münzen und Medaillen.

1. Medaillenartiger Taler (mit der Jahreszahl 1479); siehe Maximilian Nr. 1.
2. Kupfermedaille von Giovanni de Candida mit den Bildnissen Marias und Maximilians; siehe Maximilian Nr. 2.
3. Vermählungsmedaille; siehe Maximilian Nr. 3.
4. Joachimstaler Medaille von Gebhard Utz (?); siehe Maximilian Nr. 4.
5. Erinnerungsmünze mit den Bildnissen Maximilians und Marias; siehe Maximilian Nr. 8.
6. Einseitige Gußmedaille in der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien; sie zeigt »die Erzherzogin hoch zu Roß, einen Falken in der Hand, unten läuft ein Hund; im Felde ist das Andreaskreuz von Burgund angebracht. Der Charakter der Arbeit deutet auf 1480 hin.« Vgl. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 130 Anm. Abb. unbekannt.

Heräus, Taf. XIV, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 und S. 16; Taf. XVIII (S. 18) Nr. 7.

Blanca Maria Sforza

(zweite Gemahlin Maximilians, Tochter Galeazzo Sforzas, Nichte Ludovico Moros, geb. 1472 April 5, vermählt 1494 März 16 zu Innsbruck, gest. 1510 Dezember 31 zu Innsbruck, begr. in Stams).

a) Literarische Porträts.

1. Jasonis Mayni iureconsulti ad serenissimum Maximilianum invictissimum Romanorum regem, in auspicatissimis eius et Augustae Blanchae Mariae Nuptiis, epithalamion (Freher-Struve SS. rer. Germ. II, 472): Blanca re et nomine non solum membris sed et moribus et vita, naturae et corporis muneribus, fortunae et animi bonis praedita est: his praesertim, quae in virgine praecipua habenda sunt: pudicitia, probitate, venustate et ingenii acumine: Quamvis illustris sanguine paterno et materno genita, et Christianissimi Francorum regis consobrina, tamen in tela, in acu, in phrygiis operibus, et in omni mundo muliebri instructa: et tanquam a Pallade edocta, priscam Lydarum et Cariarum mulierum gloriam excellit. Gratia oris eximia: forma totius corporis procera et eleganti: et his lineamentis a quibus Zeuxis pictor cantatissimus facile omnem pingendi venustatem, ut a virginibus Crotoniatibus, posset excerpere.
2. Udalrici Zasii oratio funebris (Freher-Struve, SS. rer. Germ. II, S. 774): His tam praecellentibus stemmatis, sua quoque pulchritudinis dona natura adiecit; insigni enim formae venustate princeps nostra totiusque et corporis et membrorum elegantia mirifice enituit, ut sicut nomine, ita et veritate rei Blanca Maria, id est pulchra diceretur, quae insignes et generis et naturae dotes nimirum meruere, ut ipsa orbis terrarum Domino, Divo Maximiliano principi invictissimo, matrimonii nexu iungi digna haberetur.
3. Johannes Trithemius, Annales Hirsaugienses II, S. 554: Mulier corpore parva, sed animo magno, suaeque gentis amatrix.
4. G. P. Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura Mailand 1585, S. 631 f.: Ma in cambio suo diro di Bianca Maria Visconte, sua moglie, quale fù dolcissima di ciera, di statura di corpo lunga, di viso ben formata et bella et altri lineamenti del corpo gratiosissima, et ben proportionata, ma gracile [90]).

b) Künstlerische Porträts.

1. Statue am Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck; 1525 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen. Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, Taf. XXI zu S. 176; Heyck, Maximilian S. 54.
2. Entwurf Gigl Sesselschreibers zu dem unter 1 erwähnten Grabbilde (Federzeichnung). Abb. D. v. Schönherr, Jahrbuch XI, S. 169.
3. Ölgemälde von Bernhard Strigel (München, Privatbesitz). Abb. Hefner-Alteneck VII, Taf. 450 und S. 9. A. Schultz, zu S. 388 [91]); vgl.

[90]) Zitiert nach Th. von Frimmel, Jahrbuch XV, S. 127.

[91]) Hefner-Alteneck und Schultz bezeichnen es als Werk des älteren Holbein.

R. Vischer, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Neues über Bernhard Strigel, VI (1885), S. 45. Eine unbedeutende Kopie nach diesem Bilde in der Ambraser Sammlung zu Wien.

4. Handzeichnung in der Akademie der schönen Künste zu Venedig, darstellend das segnende Christuskind und die Köpfe Maximilians und Bianca Marias (s. Max. I. Nr. 29). Während das irrtümlich mit dem Namen Leonardo da Vincis versehene Blättchen früher als ein Werk Ambrogio de Predis galt, bezeichnen die Untersuchungen R. von Schneiders (Jahrbuch XIV, S. 187 ff.) den Medailleur Gian Marco Cavalli aus Mantua als Urheber dieser Skizze. Abb. W. Bode [92]), Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen X, 74. R. von Schneider a. a. O., Taf. zu S. 188. In allen ihren Einzelheiten ist diese Skizze wiederholt in der
5. Kolorierten Zeichnung von Amberger (?) im Berliner Kupferstichkabinett, die nach einem verlorenen Gemälde angefertigt ist. Abb. Bode a. a. O. S. 74.
6. Gemälde von Ambrogio de Predis im Berliner Privatbesitz; Abb. Bode a. a. O., Taf. zu S. 74. Eine ähnliche Auffassung zeigt das
7. Gemälde eines unbekannten Meisters in der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien [93]). Abb. Theodor v. Frimmel, Jahrbuch XV, Taf. XVI zu S. 128. Heyck, Maximilian zu S. 52. Heyck II, zu S. 372 [94]). Frimmel a. a. O. bezeichnet das Werk als »eine tirolische Kopie nach einem Mailänder Original«.
8. In Öl auf Papier gemalte Kopie aus der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol († 1598). Abb. Fr. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 132 Nr. 135.
9. Siehe Maximilian b Nr. 41.
10. In den Originalzeichnungen Francesco Tercios zu dem Werke: »Imagines Domus Austriacae«. Abb. A. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 50 zu S. 262.

c) Münzen und Medaillen.

1. Silbermünze: Vs. Maximilian und Blanca Maria, von Gian Marco Cavalli aus Mantua; vgl. R. v. Schneider, Jahrbuch XIV, S. 187 ff. (Abb. Taf. XIII zu S. 188 Nr. 2). Abb. Prutz-Oncken II, S. 810. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 539. Vgl. Maximilian c Nr. 5. Denselben Typus in gröberer Ausarbeitung weist auf

---

[92]) Hier nur ein Teil der Skizze mit dem Porträt Blancas abgebildet.

[93]) A. Primisser, Übersicht S. 14 u. S. 27, erwähnt 2 Gemälde Blancas in der Ambraser Sammlung: Saal IV, 24 u. Saal VII, 32. Vgl. Blanca Nr. 3. Auch scheinen die Miniatur in dem Gebetbuch Blancas (k. k. Hofmuseum, Wien) und das Gemälde von Bernardo Zenale in der Pinakothek zu Mailand: Die Muttergottes inmitten von Heiligen mit der Familie Sforza (Abb. Heyck, Maximilian S. 53 und 57) ein Porträt der mailändischen Fürstin in jugendlichem Alter zu enthalten.

[94]) Bei Heyck a. a. O. wird als Künstler Ambrogio de Predis genannt.

2. die Medaille mit dem Bildnis Maximilians und Blancas, von der sich ein Goldexemplar in der kaiserl. Sammlung zu Wien, Bronzeexemplare in dem k. Münzbabinett zu Berlin und im Germ. Museum zu Nürnberg befinden. Abb. R. v. Schneider a. a. O., Taf. XIII, Nr. 3. Stacke I7, S. 787. Jäger II2, S. 491. Heyck, Maximilian c S. 55. Vgl. bei Maximilian c Nr. 6.

Anhang I: Belehnungsbilder. 95)

1. Erteilung eines Fahnenlehns durch den König: Miniatur in der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels; Stacke I7, S. 569.
2. Darstellung der dem deutschen Könige geleisteten und von diesem angenommenen Huldigung: Miniature in der Kasseler Prachthandschrift des Wilhelm von Oranse. Abb. Stacke I7, S. 587 96).
3. Belehnungsbild in einer Miniature, die den Anfangsbuchstaben einer echten Urkunde Ludwigs für den Deutsch-Ordensmeister Dietrich von Aldenburg bildet (Nov., Dez. 1337); vgl. Ludwig b Nr. 10.
4. Belehnung Erzbischof Balduins von Trier (1307—1354) durch Ludwig den Bayern: Initiale in der Urkunde Böhmer, Reg. Imp. Nr. 3432; vgl. Ludwig b Nr. 11.
5. Belehnung Friedrichs VI., Burggrafen zu Nürnberg, durch Kaiser Sigmund auf dem Konzil zu Konstanz (1417); über die verschiedenen Darstellungen vgl. Sigmund b Nr. 12.
6. Sigmund belehnt den Gianfranco Gonzaga mit Mantua: Gemälde von Tintoretto (1518—1594), ehemals in der Kgl. Gemäldesammlung Schleißheim Nr. 531, jetzt in der A. Pinakothek; vgl. Sigmund b Nr. 7.
7. Lehnsbild saec. XV. im pfälzischen Lehnsbuch (Generallandesarchiv, Karlsruhe; vgl. F. von Weech, über die Lehnsbücher der Kurfürsten und Pfalzgrafen Friedrich I. und Ludwig V. 1886.
8. Aus Konrad Grünenbergs Wappenbuch (1480): Wie die Kurfürsten die Reichslehen vom Kaiser erhalten sollen. Abb. Jansen S. 18.
9. Belehnung Ludovico Moros mit dem Herzogtum Mailand durch Maximilian I.: Holzschnitt in der »Ehrenpforte« (vgl. E. Chmelarz,

95) Ältere Belehnungsbilder: Eine Investitur saec. X. aus einer Hs. von St. Omer: Stacke I7, S. 389; saec. XI. bei Heyck I, S. 383; eine Belehnung saec. XII.: ebd. II, S. 96 und Stacke I7, S. 563. Als Investitur Friedrichs I. mit dem Kaisertum durch Alexander III. ist das Fresko von Spinello Aretino im Rathaus von Siena aufgefaßt. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 255. — Über literarische Schilderungen vgl. R. Boerger, Die Belehnungen der deutschen geistlichen Fürsten. Leipzig 1900.

96) Zwei prächtige Initialen im Balduineum II (s. Heinrich VII. b 3) stellen die Überreichung einer Urkunde durch den Kaiser an einen vor ihm stehenden Erzbischof dar. Vgl. Irmer, Einl. S. VII. Abb. Irmer S. 1 und S. 101. Prutz-Oncken II, S. 5. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 48. Janitschek S. 165. Henne am Rhyn I, 302.

Jahrbuch IV, S. 289 ff.). Abb. Knackfuß, Dürer S. 95. Heyck, Maximilian S. 62; vgl. Maximilian b Anhang.

10. Belehnung Ludovico Moros mit Mailand: Relief am Sarkophage Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck. Abb. Heyck, Maximilian S. 62. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 459; vgl. Maximilian b Nr. 10 [97]).

Von Darstellungen des Kaisers [98]) und der 7 Kurfürsten seien außer dem ältesten Bilde der 7 Kurfürsten am Aachener Grashof (jetzt Stadtarchiv, vom Jahre 1267; Abb. bei Heyck I, S. 505) erwähnt: 1. Relief am alten Kaufhaus zu Mainz (vgl. Ludwig d. B. b Nr. 1). 2. Miniatur in der Wiener Prachthandschrift der Goldenen Bulle Fol. 15¹. Abb. Heyck II, S. 306, 307, 319. 3. Auf dem bronzenen Portalbeschlag am Lübecker Rathaus (um 1400). Abb. A. Holm, Lübeck (Bielefeld und Leipzig 1900) S. 90. M. Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters (Düsseldorf und Leipzig 1909) Taf. 2; vgl. Anm. 34b. 4. Am Schönen Brunnen zu Nürnberg; Teile daraus abgeb. bei Sauerlandt a. a. O. Taf. 57, 59. 5. Im Uhrwerk der Nürnberger Frauenkirche; siehe Karl IV. b Nr. 4. 6. Gemälde in der Rathauskapelle zu Schweidnitz; vgl. Sigmund b Nr. 4. 7. Holzschnitt im Liber chronicorum des Hartmann Schedel (Nürnberg 1493). Abb. Knackfuß I, S. 489. Berner S. 56/57. 8. In der Ausgabe einer Liviusübersetzung, gedr. von J. Schöffer. Mainz 1505. Abb. Jansen, Maximilian I., S. 121.

Anhang II: Krönungsdarstellungen deutscher Herrscher. [99])

Für die literarischen Schilderungen von Königs- und Kaiserkrönungen sei verwiesen auf die Angaben bei: O. Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen II³ (Berlin 1887), S. 287 ff., S. 303 ff. J. Martens, Die letzte Kaiserkrönung in Rom 1452. Leipzig 1900. L. Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgange des Mittelalters I³ und ⁴ (Freiburg i. Br. 1901), S. 475 ff.

---

97) Vgl. die Darstellung der Belehnung des Herzogs Rudolf IV. von Österreich mit der Herrschaft Pfirt durch den Bischof von Basel im Lehnsbuch des Bistums Basel (Generallandesarchiv Karlsruhe). Abb. W. Merz, Die Burgen des Seisgaus (Arau 1909), Titelbild. Ein ausländisches Belehnungsbild zeigt der Initialbuchstabe der Urkunde, durch die Eduard III. († 1377) seinen Sohn, den Prinzen von Wales mit dem Fürstentum Aquitanien belehnt. Abb. Prutz-Oncken II, S. 231. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 197.

98) Vgl. auch die Darstellung Ottos III. im Aachener Evangeliar, auf welcher der Kaiser von Reichsfürsten, Adligen und Klerikern umgeben ist. Stacke I⁷, S. 298. — S. die Darstellung der Königswahl in der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels bei Stacke I⁷, S. 567, im Codex Balduineum bei Irmer Taf. 3 und Stacke I⁷, S. 627.

99) Vgl. A. Werminghoff, Neues Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde XXVI (1901), S. 32 Anm. 1. M. Kemmerich ebd. XXXIII (1908), S. 466 Anm. 3. Außer den dort erwähnten Abbildungen (die meisten finden sich in Westermanns Monatsheften 92 (1902), S. 790 ff.) vgl. noch für die Zeit bis 1291 folgende verwandte Darstellungen:

1. Krönungsdarstellung saec. XIII. im Historischen Archiv der Stadt Frankfurt a. M. (Cn 76).

2—4. Miniaturen aus dem Codex Balduini Treverensis (vgl. Heinrich VII. b 3).

2. Königskrönung Heinrichs VII. und seiner Gemahlin durch den Erzbischof Heinrich von Köln im Dom zu Aachen (1309 Januar 6)[100]. Abb. Irmer, Taf. 4 zu S. 20. Henne am Rhyn I, S. 304. Hoff, Westermanns Monatshefte 92 (1902), S. 797.

3. Krönung Heinrichs VII. mit der lombardischen Krone durch den Erzbischof von Mailand, Cassone de la Torre, in der Ambrosiuskirche zu Mailand (1311 Januar 6). Abb. Irmer Taf. 9 zu S. 40. Henne am Rhyn I, S. 304. A. Hoff a. a. O. S. 797.

4. Heinrichs VII. Kaiserkrönung in der Kirche S. Giovanni in Laterano zu Rom, ausgeführt von dem Kardinalbischof von Ostia unter Assistenz zweier anderer Kardinäle (1312 Juni 29). Abb. Irmer, Taf. 23 zu S. 80. A. Hoff a. a. O. S. 798.

5. Krönung Ludwigs des Bayern und seiner Gemahlin Margarete in S. Ambrogio in Mailand (1327): Relief vom Marmorgrabmal des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati di Pietramale (1306—1327), geschaffen von

---

1. Karl der Gr. und Leo III. im Triklinium des Lateran (Stacke I7, S. 198. Heyck I, S. 202. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 125 u. a. m.). 2. Otto II. und Theophano auf dem Elfenbeinrelief im Musée Cluny zu Paris (Stacke I7, S. 294. Heyck I, S. 309. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 221). 3. Otto III. erhält von der hlg. Maria das Diadem: Cod. 68 in der Bibliotheca Capitolare zu Jvrea; vgl. Christliche Kunst III (1907) S. 204. 4. Otto III wird von 2 Heiligen gekrönt: Bamberger Bibelhandschrift 140; Die christl Kunst III (1907) S. 209. 5. Heinrich II. empfängt Krone, Szepter und Schwert (München, Cimel. 60); Zeitschrift für Bücherfreunde XII (1908/09), S. 246. 6. Heinrich II. im Missale des Bamberger Doms (Stacke I7, S. 309. Heyck I, S. 328. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 325). 7. Heinrich III. und Agnes im Codex aureus des Escorial bei Madrid (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 163). 8. Heinrich V. von Paschalis II. die Reichsinsignien empfangend in der Cambridger Hs. der sogen. Ekkehardchronik (Stacke I7, S. 421). 9. Roger von Sicilien, durch Christus, nicht Anaclet II. († 1138) gekrönt, auf einem Mosaik im Dom zu Monreale (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Mittelalter S. 197). 10. Friedrich I. empfängt von Alexander III. das Schwert; Fresko von Spinello im Rathaus zu Siena (ebd. S. 255). 11. Bild der Dresdener Hs. des Sachsenspiegels, Landrecht I, 1 (ebd. zu S. 296 nach K. von Amiras Publikation). 12. Basilius II. von Byzanz († 1025) im Psalter der Marcusbibliothek zu Venedig (ebd. zu S 584). Alle diese Darstellungen, die n i c h t Krönungen, aber Ü b e r t r a g u n g e n herrschaftlicher Würde oder der Insignien durch Gott, Christus, den Papst usw. wiedergeben, sind aufgenommen als charakteristisch für die Auffassung vom Ursprung der Herrschermacht (nach frdl. Mitteilungen von Herrn Prof. A. Werminghoff).

[100]) Die Krönungsdarstellung auf dem Grabdenkmal Peters von Aspelt (s. oben bei Heinrich VII. Nr. 2 und Ludwig d. B. Nr. 2) ist hier nicht mehr aufgeführt. Ihr Vorbild war das Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Eppstein mit den Figuren des Heinrich Raspe († 1247) und Wilhelms von Holland († 1256) u. a. Westermanns Monatshefte 92 S. 795 (s. N. A. XXXIII, S. 510).

den Sienesen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura um 1330; vgl. Ludwig b Nr. 3.

6. Eine unindividuelle Krönung eines deutschen Königs mit der lombardischen Krone: Marmorrelief von Matteo da Campione an der Rückwand der Kanzel im Dom zu Monza saec. XIV. »ein künstlerisches Memorandum dessen, was bei der Krönung der Könige in S. Giovanni als Brauch angenommen und gewünscht wurde.« Abb. Stacke I7, S. 565. Jäger II2, S. 357. A. Hoff S. 790. Heyck II, S. 303.
7. Kaiserkrönung Sigmunds (1433 Mai 31) durch Papst Eugen IV. (1443 bis 1447) in Rom: Relief am Bronzeportal von St. Peter in Rom; vgl. Sigmund b Nr. 1.
8. Kaiserkrönung Friedrichs III. (1452 März 19) durch Papst Nicolaus V. (1447—1455): Ölgemälde im German. Museum Nürnberg, wahrscheinlich aus der Schule des Dirk Bouts in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.; vgl. Friedrich III. b Nr. 9.
9. Kaiserkrönung Friedrichs III.: Holzschnitt aus dem Weißkunig, herausgegeben von A. Schultz, Jahrbuch VI, Taf. 35. G. Hirth I2, S. 53. A. Hoff, S. 800. Die Krönung seiner Gemahlin Eleonore ist gleichfalls im Weißkunig dargestellt. A. Schultz Taf. 36. A. Hoff S. 801 [101]).
10. Königskrönung Maximilians I. (1486, April 9) zu Aachen: Holzschnitt aus dem Weißkunig (vgl. Ausgabe von A. Schultz, Jahrbuch VI). A. Hoff S. 802.
11. Königskrönung Maximilians: Relief am Sarkophage Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck. Abb. Prutz-Oncken II, zu S. 726. Prutz. Pflugk-Harttung III, zu S. 542.
12. Unindividuelle Königskrönung: Holzschnitt in Joh. Stumpfs Schweizerchronik, Zürich 1548. Abb. G. Hirth II, S. 491 [102]).

Für die Krönungsinsignien vgl. Fr. Bock, Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Wien 1864; vgl. auch Henne am Rhyn I, zu S. 304. Reicke, Nürnberg S. 385 u. 387. Helmolt VI, zu S. 100. Heyck I, S. 400, II, S. 83 und das Bild Karls des Großen im Krönungsornat von A. Dürer, u. a. bei Stacke I7, S. 211. Der Reichsapfel: Stacke I7, S. 502. Die römische Kaiserkrone: Stacke I7, zu S. 340. Heyck II, zu S. 84. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 327. Die böhmische Königskrone: Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 185. Die ungarische Königskrone (St. Stephanskrone im Kronschatz zu Ofen): Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 315. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 227. Die italienische

[101]) Eine typische Darstellung der Kaiserkrönung gibt ein französisches Zeremonialbuch des 16. Jahrh. Abb. Hoff, S. 801.

[102]) Eine Darstellung der Kaiserkrönung Karls V. in Bologna (1530 Februar 24) findet sich als Fresko von G. Vafoni im Palazzo Vecchio zu Florenz. Außerdem besitzt das Historische Archiv der Stadt Frankfurt a. M. eine Sammlung von Abb. der Krönungen deutscher Kaiser von 1562 an, die sog. Gerningische Sammlung.

Königskrone (Eiserne Krone in Monza): Stacke I7, S. 186. Heyck I, S. 326 (vgl. ebd. S. 335); vgl. P. Meinhold, Forschungen zur Geschichte der lombardischen Krönung. Diss. Halle 1883. K. Haase, Die Königskrönungen in Oberitalien und die eiserne Krone. Diss. Straßburg 1901. A. Kroener, Wahl und Krönung der deutschen Kaiser und Könige in Oberitalien. Freiburg i. Br. 1901.

Abbildungen des Reichswappens: A. Schultz zu S. 248. Stacke I7, S. 569, 732. W. Bode S. 211. Jansen S. 62. H. Luckenbach II, S. 95. Heyck I, S. 351, 469; II, S. 321, 407. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 187, 383, 389, 447, zu S. 456, 483; die Wappen von Kurfürsten: Knackfuß I, S. 346 ff.; Stacke I7, S. 566; vgl. E. Gritzner, Symbole und Wappen des alten deutschen Reiches. Leipzig 1902; Meisters Grundriß der Geschichtswissenschaft I (Leipzig 1906), S. 383 ff.

Anhang III: Krönungsdarstellungen auswärtiger Herrscher.

1. Krönung Karls V. von Frankreich (1364), Miniatur in der Froissarthandschrift zu Paris. Abb. Lacroix zu S. 456. Jäger II², S. 439.
2. Miniatur in dem 1365 für Karl V. von Frankreich geschriebenen Zeremonialbuch, einem im Brit. Museum zu London befindlichen lateinischen Manuskript mit zahlreichen die Krönungszeremonien darstellenden Miniaturen. Abb. Prutz-Oncken II, S. 211. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 229.
3. Krönung Karls VII. von Frankreich zu Reims 1429: Elfenbeinschnitzerei in der Kathedrale zu Domremy. Abb. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 430.
4. Krönung, Krönungszug und Krönungsmahl der Anna von Bretagne: Miniaturen in der Beschreibung der Krönung der Königin zu St. Denis von Andry de la Vigne (Hs. im Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin). Prutz-Oncken II, zu S. 740. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 592.
5. Krönung Heinrichs IV. von England (1399—1413): Miniature in Chroniques de france, dangleterre etc. . . . compilées par J. Froissart 4 vols. 1468—69 (Originalhandschrift in der Stadtbibliothek zu Breslau). Prutz-Oncken II, zu S. 436. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 240. R. Wülker, Geschichte der englischen Literatur (Leipzig und Wien 1896) zu S. 128. Helmolt VI, zu S. 535. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 429 [103]).
6. Krönung Alexanders I. von Polen (1501) zu Krakau: Miniatur aus dem Pontifikale des Krakauer Domherren Erasmus Ciotek in der Fürstl. Czartoryskischen Bibliothek zu Krakau. Helmolt V zu S. 500 [103a]).

---

103) Vgl. außerdem die Aufsätze von S. Reinach, Gazette des beaux arts (Paris 1903), mit Abb. aus einer Handschrift der Chronik von St. Denys saec. XV.

103a) Zum Vergleiche seien hier die mir bekannten Papstkrönungsbilder (vgl. über das Zeremoniell H. J. Wurm, Die Papstwahl und ihre Geschichte, Köln 1902,

Anhang IV: Über Dichterkrönungen.

Über die Darstellung der Dichterkrönung Enea Silvios durch Friedrich III. vgl. bei Friedrich III. b Nr. 8; vgl. dazu Friedrichs III. Diplom von 1442 für Enea Silvio (J. J. Moser, Teutsches Staatsrecht IV, Frankfurt und Leipzig 1740, S. 244 f. Chmel Nr. 801) und dasjenige Maximilians I. von 1491 für Conrad Celtes (J. J. Müller, Reichstagstheatrum unter Friedrich III., 6. Vorstellg. p. 44 nach J. J. Moser ebd. S. 245 Anm. 1). Nach der Allgem. Deutsch. Biogr. IV, S. 84 ist jedoch 1487 das Krönungsjahr; s. auch Maximilians I. Konstitutum v. J. 1501 für das Collegium poeticum (J. J. Moser, a. a. O. V, 1752, S. 367 f.), dazu J. Aschbach, Geschichte der Wiener Universität II (Wien 1877), S. 65 ff., 439 ff. — Die Krönungsinsignien für poetae laureati s. bei Henne am Rhyn I, S. 421. Jansen S. 112. Reicke, Der Gelehrte S. 67.

Über italienische Dichterkrönungen vgl. Dante, Purg. XXVII, v. 142, Parad. I v. 26; XXV, v. 8 und 9. F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter VI (2. Aufl., Stuttgart 1871), S. 208 ff. B. Wiese und R. Pèrcopo, Geschichte der italienischen Literatur (Leipzig und Wien 1899), S. 126 (betr. Dichterkrönung Petrarcas i. J. 1341).

Über französische Dichterkrönungen vgl. die Abbildung einer solchen, die in einem Puy, d. h. dichtenden Bürgerverein, vollzogen wurde, aus einer Pariser Hs. des 15. Jahrh. bei H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur (Leipzig und Wien 1900), S. 235. (Nach frdl. Mitteilungen von Herrn Prof. A. Werminghoff) [104].

Vezeichnis der benutzten Werke[105].

Aeneae Sylvii Opera, Basel 1571.

Aeneas Sylvius, De viribus illustribus (Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart. I. 1843).

Eugenio Albèri, Le Relazioni degli ambasciatori Veneti al Senato Durante il secolo decimosesto Serie I, Vol. VI. Firenze 1862.

S. 126 ff.) erwähnt: 1. Papstkrönung Pius II. Gemälde Pinturicchios in der Libreria zu Siena. Prutz-Oncken II, S. 525. Prutz-Pflugk-Harttung III zu S. 414. E. Steinmann, Pinturicchio S. 130. W. Boulting zu S 288. 2. Papstkrönung Alexanders VI. auf der Rückseite einer Kupfermünze Alexanders VI. (Berlin, Kgl. Münzkabinett). Prutz-Oncken II, S. 557. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 654. — Zur Papstikonographie vgl. H. G. Stroehl, Album pontificale. Die Bildnisse der Päpste nach den Papstmedaillen. Gladbach 1909.

[104]) Über die im Zeitalter des Humanismus so zahlreichen Dichterkrönungen vgl. G. Voigt, Die Wiederbelebung des klass. Altertums I³ (Berlin 1893) S. 17, 125 ff., 203, 312, 314, 412, 454, 478, 493, 496, 531, 559. II 3 (Berlin 1893), S. 265, 275, 278. Über die zahlreichen Dichterkrönungen Sigmunds ebenda II, S. 275, Friedrichs III., II, S. 278.

[105]) Diejenigen Werke, die bereits bibliographisch genau angegeben und nur einmal zitiert wurden, sind hier nicht mehr aufgeführt.

W. Arndt, Schrifttafeln zur Erlernung der lateinischen Paläographie. Heft I. 4. Aufl. von M. Tangl. Berlin 1904. Heft 3. Herausgegeben von M. Tangl. Berlin 1903.
J. Aschbach, Geschichte Kaiser Sigmunds IV. Hamburg 1845.
Ad. Bachmann, Geschichte Böhmens II. Gotha 1905.
A. Bartels, Der Bauer in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1900.
H. Bergner, Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland II. Leipzig 1906.
E. Berner, Geschichte des preußischen Staates. 2. Aufl. Bonn 1896.
Fr. v. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation. Berlin 1896.
Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart I. Stuttgart 1843.
Fr. Bock, Der Schatz von St. Veit zu Prag (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIV). Wien 1869.
W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.
W. Bode, Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza (Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen X. Berlin 1889) S. 71 ff.
J. F. Böhmer, Fontes rerum Germanicarum I. Stuttgart 1843. IV. 1868.
J. F. Böhmer, Regesta imperii (1314—1347). Frankfurt 1839 ff.
J. F. Böhmer, Regesta imperii Abt. VIII (1347—1378), bearbeitet von A. Huber. Innsbruck 1877 ff.
W. Boulting, Aeneas Sylvius (Pius II.). London 1908.
H. Bresslau, Handbuch der Urkundenlehre I. Leipzig 1889.
Heinr. Philipp Cappe, Die Münzen der deutschen Kaiser und Könige des Mittelalters. Dresden 1848. I. Die zweiseitigen Münzen enthaltend. II. Die Hohlmünzen und einen Nachtrag zur ersten Abteilung enthaltend. III. Nachtrag zur ersten und zweiten Abteilung enthaltend.
J. Chmel, Geschichte Kaiser Friedrichs IV. und seines Sohnes Maximilians I. Hamburg 1843.
Ed. Chmelarz, Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians im Jahrbuch der k. k. Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses IV (Wien 1886), S. 289 ff.
Ed. Chmelarz, Das ältere Gebetbuch Kaiser Maximilians im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VII. Wien 1888.
Ed. Chmelarz, Jost de Negkers Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV. Wien 1894.
Chroniken der deutschen Städte VIII. Straßburg Band I. Leipzig 1870.
Cuspinian, De Caesaribus atque Imperatoribus. Rom 1540.
G. Dehio, Kunstgeschichte in Bildern IV. Leipzig und Berlin 1899.
E. Diederichs, Deutsches Leben in der Vergangenheit I. Jena 1908.
Dlugoss, Historiae Polonicae libri XII. Lipsiae 1711.
K. Domanig, Älteste Medailleure in Österreich im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV. Wien 1893.
Thomas Ebendorfer, Chronica regum Romanorum Buch VI (ed. A. F. Pribram. Mitteilungen des Institutes für östreichische Geschichtsforschung. III. Ergänzungsband. Innsbruck 1890—1894).
A. Essenwein, Kulturhistorischer Bilderatlas II (Mittelalter). Leipzig 1883.
Freher-Struve, Scriptores rerum Germanicarum II. Argentorati 1717.
W. Friedensburg, Das Leben Kaiser Heinrichs VII. 1. 2. Leipzig 1898. G. D. V. saec. XIV, 1.
W. Friedensburg, Quellen zur Geschichte Ludwigs des Bayern. G. D. V. saec. XIV. 3. 4 I. Leipzig 1883. II. 1887.
Th. Frimmel, Unveröffentlichte Gemälde aus der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses XV. Wien 1894.

Th. Frimmel und J. Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom goldenen Vließ: Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses V. Wien 1887.

Gazette des beaux arts Bd. 49. Paris 1907.

Ph. W. Gercken, Codex diplomaticus Brandenburgensis. Salzwedel 1775.

H. Grauert, Die Kaisergräber im Dom zu Speyer. S. A. der S. B. der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, philosoph.-philolog.-historische Klasse, Heft IV. München 1900.

Jos. Grünpeck, Historia Friderici IV. et Maximiliani I. in Chmel, Österreichischer Geschichtsforscher I. Wien o. J.

V. F. v. Gudenus, Codex diplomaticus anecdotorum res Moguntinas illustrantium II. Francofurti et Lipsiae 1747.

F. M. Haberdizl, Die Siegel der deutschen Herrscher vom Interregnum bis Sigmund: Mitteilungen des Instituts für östreichische Geschichtsforschung 29 (Innsbruck 1908) S. 625 ff.

B. Haendcke, Kunstanalysen aus 19 Jahrhunderten. Braunschweig 1908.

von Hagen, Das Leben König Sigmunds von Eberhard Windecke. Leipzig 1899. (G. D. V. saec. XV, 1.)

C. Heffner, Die deutschen Kaiser- und Königssiegel nebst denen der Kaiserinnen, Königinnen und Reichsverweser. Würzburg 1875.

I. H. von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. III. Frankfurt a. M. 1881. IV. 1883. VII. 1886.

O. v. Heinemann, Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Abteilung II. Die Augusteischen Handschriften I. Wolfenbüttel 1890 IV. Wolfenbüttel 1900.

H. F. Helmolt, Weltgeschichte V, Leipzig und Wien 1905. VI ebenda 1906.

O. Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes I². Berlin 1897.

C. G. Heräus, Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Männer vom 14. bis 18. Jahrh. in einer Folgereihe von Schaumünzen. Wien 1828.

H. Herrig, Das Kaiserbuch. 8 Jahrhunderte deutscher Geschichte von Karl dem Großen bis Maximilian I. Mit farbigen Initialen, Randleisten, Tafeln und vielen Abbildungen im Text von Th. Kutschmann. Berlin 1890.

Ed. Heyck, Kaiser Maximilian I. Bielefeld und Leipzig 1898. (Monographien zur Weltgeschichte 5.)

Ed. Heyck, Deutsche Geschichte II. Bielefeld und Leipzig 1906.

G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten I², II. Leipzig und München o. J.

A. Hoff, Die mittelalterlichen Darstellungen der deutschen Königs- und römischen Kaiserkrönungen (Westermanns Monatshefte 92, 1902, S. 790 ff.).

A. Huber, Geschichte Österreichs II. Gotha 1885. III. Gotha 1888.

O. Jäger, Weltgeschichte II². Bielefeld und Leipzig 1894.

O. Jäger, Deutsche Geschichte I. München 1909.

H. Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei. Berlin 1890.

M. Jansen, Kaiser Maximilian I. Mainz 1904. (Weltgeschichte in Charakterbildern, Abt. III.)

A. Ilg, Das Spielbrett des Hans Kels im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses III. Wien 1885.

A. Ilg, Francesco Tercio, der Hofmaler Ferdinands von Tirol im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses IX. Wien 1889.

Th. Ilgen, Geschichte Kaiser Friedrichs III. von Aeneas Sylvius. I. II. Leipzig 1889, 1890.

G. Irmer, Die Romfahrt Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini Treverensis, herausgeg. von der Direktion der Kgl. Pr. Staatsarchive. Berlin 1881.

Katalog der anläßlich des Internationalen Historikerkongresses veranstalteten Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit Kaiser Maximilians I.; herausgeg. vom Königl. Kupferstichkabinett. Berlin 1908.

Kehrer, Die heiligen drei Könige in der Legende und der bildenden Kunst bis auf A. Dürer (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 53). Straßburg 1904.

M. Kemmerich, Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde. Leipzig 1910.

Fr. Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinnad von Tirol im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV. Wien 1893. S. 37 ff. XV. (1894) S. 147 ff.

Fr. Kenner, Kameen und Modelle des 16. Jahrhunderts im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses IV, Wien 1886.

H. Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte I. Bielefeld und Leipzig 1888.

H. Knackfuß, Albrecht Dürer (Künstler-Monographien 5). Bielefeld und Leipzig 1896.

J. V. Kull, Die Münzen, Medaillen und Siegel Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1887.

P. Lacroix, Les arts au moyen-âge et a l'époque de la Renaissance. Paris 1869.

S. Laschitzer, Die Genealogie Kaiser Maximilians, herausgeg. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses VII. Wien 1888.

S. Laschitzer, Theuerdank nach der ersten Ausgabe von 1517, herausg. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VIII. Wien 1888.

E. M. Lichnowsky, Geschichte des Hauses Habsburg II, III, V, VI, VII, VIII. Wien 1837—38, 1841—44.

R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrh. I. Leipzig 1865.

K. Lind, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIV. Wien 1868. S. 101 ff.

Th. Lindner, Das Urkundenwesen Karls IV. und seiner Nachfolger (1346—1437). Stuttgart 1882.

Th. Lindner, Deutsche Geschichte unter den Habsburgern und Luxemburgern (1273—1437) I. Stuttgart 1890. II. Stuttgart 1893.

W. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte. 12. Aufl. neu bearbeitet von M. Semrau. II. Die Kunst des Mittelalters. Stuttgart 1901. III. Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden. Stuttgart 1903.

H. Luchs, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Breslau 1872.

H. Luckenbach, Kunst und Geschichte II. München und Berlin 1903.

A. Luschin von Ebengreuth, Allgemeine Münzkunde. München und Berlin 1904.

C. v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891.

K. B. Mádl, 21 Büsten auf der Triforiumsgalerie des Prager Doms. Prag 1894.

Edm. Marabini, Die kunst- und kulturgeschichtlichen Denkmäler des deutschen Kaisers Adolf von Nassau, illustriert von F. von Reitzenstein-Schwarzenstein. München 1899.

J. F. A. Mücke, Albrecht I. von Habsburg. Gotha 1866.

E. Mummenhoff, Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1901.

Muratori, Rerum Italicarum Scriptores IX, X, XIV.

J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen Prag 1896. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I.)

J. Neuwirth, Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums aus Karlstein. Prag 1897. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens II.)

J. Neuwirth, Prag (Berühmte Kunststätten 8). Leipzig und Berlin 1901.
Fr. Otto, Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde XXX (1899).
F. Palacky, Geschichte Böhmens II, 2. Prag 1850 (Neudruck) III, 1. 1845.
L. Pastor, Geschichte der Päpste I. 3. u. 4. Aufl. Freiburg i. Br. 1901.
Pez, Scriptores rerum austriacarum. Leipzig 1721.
F. M. Pelzel, Geschichte Karls IV. I, II. Dresden 1783.
E. G. Graf von Pettenegg in der Festschrift zur 600jährigen Gedenkfeier der Belehnung des Hauses Habsburg mit Österreich. Wien 1882.
O. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I. 751—1347. Dresden 1909 [106]).
A. Primisser [106a]), Übersicht der k. k. Ambraser Sammlung. Wien 1825.
H. Prutz [107]), Staatengeschichte des Abendlandes im Mittelalter II (Allgemeine Geschichte, herausgeg. von Oncken II, 6). Berlin 1887.
H. Prutz und J. von Pflugk-Harttung [108]), Geschichte des Mittelalters. Teil 3 von H. Prutz. Berlin 1891. (Allgemeine Weltgeschichte VI.)
v. Reber, Die Bildnisse der herzogl. bayr. Kunstkammer nach dem Ficklerschen Inventar von 1598. Sitzungs-Berichte der k. b. Akademie. Phil.-Hist. Klasse. München 1893.
P. J. Rée, Nürnberg (Berühmte Kunststätten 5). Leipzig und Berlin 1900.
E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1896.
E. Reicke, Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1900.
E. Reicke, Lehre und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1901.
F. v. Reitzenstein, Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im Mittelalter: Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins N. F. XII (Festausgabe, München 1901), S. 15 ff.
S. Riezler, Geschichte Bayerns II. Gotha 1880.
A. v. Sallet, Münzen und Medaillen (Handbücher der Kgl. Museen). Berlin 1898.
K. v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XI Wien 1866; XII. 1867. XIII. 1868. XVI. 1871).
E. Schaus, Zur Diplomatik Ludwigs des Bayern. Diss. München 1894.
F. Schestag, Kaiser Maximilians Triumph im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I. Wien 1883.
H. Schiller, Weltgeschichte II. Mittelalter. Berlin und Stuttgart 1900.
J. v. Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels I. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV. Wien 1893.
J. v. Schlosser, Typare und Bullen in der Münz-, Medaillen- und Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XIII. Wien 1892.
R. v. Schneider, Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians I. im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XIV. Wien 1893.
D. v. Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians in Innskruck im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XI. Wien 1892.
Alw. Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Wien 1892.

---

[106]) Posse II. (Dresden 1910) konnte leider nicht mehr benutzt werden.

[106a]) Die großen Kataloge von Primisser (Wien 1819) u. E. von Sacken (Wien 1854/55) waren mir nicht zugänglich.

[107]) zitiert Prutz- Oncken II.

[108]) zitiert Prutz-Pflugk-Harttung.

Alw. Schultz, Weißkunig herausgegeben im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VI. Wien 1888.

L. Stacke, Deutsche Geschichte I7, Bielefeld und Leipzig 1896.

H. Stegmann, Dürers Maximilianbildnisse (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, Nürnberg 1901).

H. Stegmann, Die Krönung Friedrich III. durch Papst Nicolaus V. (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, Nürnberg 1895).

G. Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur. Leipzig und Wien 1904.

E. Steinmann, Pinturicchio (Künstlermonographien 37). Bielefeld und Leipzig 1898.

A. Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrh. (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale). Heft II. III (1908), S. 69 ff.

F. Stoedtner, Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Compendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Berlin 1908

H. von Sybel und Th. v. Sickel, Kaiserurkunden in Abbildungen (K. U. i. A.), Text Berlin 1891.

H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrh. in ihrer Entwicklung bis auf A. Dürer. Frankfurt a. Main 1891.

M. Joh. de Thurocz, Chronica Hungarorum bei J. G. Schwandtner, Scriptores rerum Hungaricarum I. Bibliopolae Vindobonensis 1746.

Johannes Trithemius, Annales Hirsaugienses II. St. Galli 1690.

H. Ulmann, Kaiser Maximilian I. Stuttgart 1884.

R. Vischer, Neues über Bernhard Strigel (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VI.) Berlin 1885.

Fr. Vogt und M. Koch, Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig und Wien 1897.

G. Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius II. und sein Zeitalter I. Berlin 1856.

W. Waldschmidt, Altheidelberg und sein Schloß. Jena 1909.

J. E. Weiß-Liebersdorf, Kirchliche Kunst im alten Augsburg. München o. J.

Weltgeschichte, herausgeg. von Julius von Pflugk-Harttung [109]). Mittelalter. Berlin 1909. Neuzeit I. Berlin 1908.

Eberhart Windecke, Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Sigmunds herausgeg. von W. Altmann. Berlin 1893.

R. Wolkan, Der Briefwechsel des Enea Silvius Piccolomini I. Wien 1909.

Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens VI. Brünn 1902 [110]).

---

109) Zitiert Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter).

110) Nachträge: Das Bild Heinrich VII. b 4 findet sich außer an den oben angeführten Stellen auch bei F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst II, 2 S. 151 und in der Zeitschrift für christl. Kunst XXII (1909), Tafel XII zu S. 340. — Für Friedrich III., Maximilian und Maria von Burgund sei noch auf die farbigen Federzeichnungen in der Handschrift der Geschichte Grünpecks (Geh. Hof- und Staatsarchiv, Wien) verwiesen; vgl. Th. Ilgen, Die Geschichte Friedrichs III. und Maximilians I. (Leipzig o. J.) Einl. S. XIII.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

VI.

Baurechnung von Walburgis 1464 bis Walburgis 1465.

Ebenda No. 10. Ein Heft von 14 Papierblättern und 1 lose einliegendem Blatt [150]) in Größe und Einband wie IV und V. Auf der Vorderseite des Einbands: (14) 65. Laurentzen paw.

Blatt 1 a leer.

Blatt 1 b] Item hernach volget das einnemen noch der nechsten rechnung, die do gestimpt ist auf Walpurg[is] wochen Anno domini 1464 Jar von des pawes wegen Sant Laurenczen korr, das ich dann eingenummen hab von Lorencz Haller, dieselben czeyt Kirchenmeister, czüm ersten an golde:

Item In sant Peters wochen vincula zu latein genant [= 29. Juli—4. August] hab (!) mir geben Lorencz Haller 40 gulden an golde, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 15 dn., darauß ist worden vnd Macht an Muncz ℔ 375.

Item in sant Maria-Magdalena wochen [= 22. bis 28. Juli] hat er mir geben 40 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 15 dn., darauß ist worden vnd Macht an Müncz ℔ 375.

Item in sant Matheus wochen [= 16.—22. September] hat er mir geben 50 gulden an golde, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 16 dn., darauß ist worden an Münczt (!) vnd Macht in summa ℔ 376 dn. 20.

Item in sant Gallen wochen [= 14.—20. Oktober] hat er mir geben 50 gulden An golde, die hab ich ver-

---

150) Siehe Anhang.

wechselt, yden zu 7 ℔ 16 dn., darauß ist worden vnd Macht an Müncz in summa ℔ 376 dn. 20.

Item in sant Lucien wochen [= 9.—15. Dezember] hat er mir geben 50 gulden an golde, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 17 dn., darauß ist worden vnd Macht an Müncze in summa ℔ 378 dn. 10.

Item in sant Pauls wochen [= 20.—26. Januar (1465)] hat er mir geben 50 gulden an gold, die hab ich verwechselt, yden zu 7 ℔ 18 dn., darauß ist worden vnd Mach[t] an Müncze in summa ℔ 380.

Item daczwischen hat er mir geben An Müncz, Macht in summa ℔ 2271 dn. 10.

Summa Summarum des ganczen einnemens von Lorencz Haller, kirchenmeister zu sant Laurenczen, von Walpurg[is] wochen im 64. Jar piß auf Walpurg[is] wochen im 65. Jar Macht 300 gulden an gold vnd 2271 ℔ 10 dn. an Müncze, darauß ist worden vnd Macht in summa

4533 ℔.

Blatt 2 a leer.

Blatt 2 b] In sant Walpurgis wochen [= 29. April bis 5. Mai] außgeben Anno domini 1464 Jar.

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes czalt 6 ℔. Item seim Jungen 4 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, yden 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 1.

Item mer Meister Mathes czalt 3 gulden walpurg[is]-czinß, Macht ℔ 22 dn. 3.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein vnd 1 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. zu padgelt; gemacht das pogstall oben in den newen sagerer, Macht ℔ 4 dn. 6.

In sant Pangracy wochen [= 6.—12. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Küncz Langen 5 taglon zu 22 dn. Item Merten 4 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 37 dn. 19.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit 1 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 26.

In der nechsten wochen vor pfingsten [= 13. bis 19. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 5 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Johans 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 7.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 22 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 19 dn. Item Cuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 11 dn. zu padgelt. Item 1 tagloner 2 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert 2 tag, yden tag zu lon 28 dn. Item 10 dn. eim Jüngen. Item 16 dn. den Steynprecheren zu weinkäuff, da man sie wider bestellet, Macht in summa ℔ 22 dn. 21.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Ewerlein mit 1 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item 6 dn. Inn peyden zu padgelt, Macht ℔ 8 dn. 6.

Sust außgeben.

Item 1 ℔ wagensmir fur 4 dn. Item ½ ℔ smer fur 4 dn. auf den perg, Macht dn. 8.

Summa der dreyer wochen Macht 183 ℔ 15 dn.

Blatt 3 a] In der heiligen pfingstwochen [= 20. bis 26. Mai] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Matthes 6 ℔. Item Seim Jungen 3 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item Pertholt 1 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 2 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 15.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen, ydem czalt 1 gülden zu quatuor temporum gelt, Macht an Müncz in Summa ℔ 14 dn. 22.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 3 taglon zu 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 3 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ .. dn.[151]).

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 12 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item dem Körner 1 taglon zu 20 dn., Macht in summa dn. 20.

Kalch käufft.

Item 10 sumer 1 firtel kalch, czalt ydes zu 57 dn. Item 10 dn. davon zu messen, Macht als in summa ℔ 19 dn. 24.

Eyßen käufft vnd hamersmit czalt.

Item 4 eyßerne stangen gemacht auf dem hamer, czwue von sant Laurenczen eyßen vnd czwüe der smit von seim eyßen, dieselben 2 wugen an der wage 46 ℔, ydes czalt zu 3 dn. vnd von den andern 2 stangen zu lon geben dem hamersmit 1 ℔. Item Peter Smid 1 ℔ 2 dn. davon zu lon, das er sie geriecht hat, genüczt oben in das geweblein oben auf dem newen sagerer, Macht in summa ℔ 6 dn. 20.

Item mer czalt 15 alte messel vnd 3 kleyne Steynexczt, dar fur in summa geben 2 ℔, vnd Meister Mathes machet den Käuff, ℔ 2

Sust außgeben.

Item 4 dn. vmb 1/2 ℔ smer. Item 1 dn. vmb 2 kachelen auf das gewelbe. Item 8 dn. von der wasserküffen zu pintten, Macht dn. 13.

Summa Macht 91 ℔ 21 dn.

Blatt 3 b] In vnßer lieben herren leichnams wochen [= 27. Mai—2. Juni] außgeben.

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen 2 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer vnd Pertholt Prunner, ydem 5 taglon

[151]) Die Summe fehlt.

zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Vlrich 3 taglon zu 18 dn. Item Fricz, Mörterknecht, 5 taglon zu 18 dn. Item dem Lawer 5 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 24 dn. zu padgelt, Macht ℔ 40 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu pad, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 6 fur, yde zu 40 dn , Macht ℔ 8.

Gewelbeczygel czalt.

Item 1000 welbeczygel, hab ich czalt für füre vnd fur czigel, Macht ℔ 17.

In sant Bonifacii wochen [= 3.—9.

In sant Bonifacy wochen [= 3.—9. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen 4 taglon zu 22 dn. Itnm Mertein 3 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeysser vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon, zu 20 dn. Item Kuncz Perer[152]) 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 56 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Bonifacii tag vnd schenckt Inn allen 16 dn., das sie den wagen luden, Macht als in summa ℔ 18 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht. Item dem Fricz Reschen czalt 2 fur, yde zu 40 dn., Macht in summa ℔ 26 dn. 28.

---

[152]) Oder Perr. Vgl. Blatt 5 a dieser Jahresrechnung. Geschrieben ist Per mit einem Hacken über dem r.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein vnd Körner, ydem 2 taglon zu 20 dn., Macht ℔ 2 dn. 20.

Sant furer.

Item 15 karren fuder sant, czalt ydes zu 4 dn., Macht in summa ℔ 2.

Summa der czweyer wochen Macht ℔ 189 dn. 18.

Blatt 4 a] In sant Veyts wochen [= 10.—16. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon [153]) zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Peter Goczschalck 1 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Perer 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 2 taglon[er], ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 3 taglon zu 17 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 50.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item mer 10 dn. geschenckt, do ich auf dem perg was, Macht als in summa ℔ 17 dn. 25.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

In der wochen Albani [= 17.—23. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Kuncz Perer 4 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Fricz Weber von Werde, eynem newen Jüngen, 6 taglon zu 10 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 17 dn. Item aber 1 tagloner 4 taglon

153) Die Worte ydem 5 taglon sind zweimal geschrieben.

zu 17 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 4 dn. zu padgelt, Macht ℔ 61 dn. 12.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 28.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Stephan 6 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 6.

Den Deckern.

Item Meister Heinrich Lewpolt 1 taglon zu 26 dn. Item 4 gesellen, ydem 1 taglon zu 20 dn., Macht ℔ 3 dn. 16.

Sust außgeben.

Item 6 dn. vmb 1 holcz zu zweyen kloben Item 6 dn. vmb 1 ℔ smer. Item 5 dn. vmb wagensmir. Item 5 dn. vmb 1 schlüßel. Item 1 dn. von 2 eyßen zu sleyssen, Macht dn. 23.

Summa der czweyer wochen Macht 216 ℔ 6. dn.

Blatt 4 b] In sant Peters vnd Pauls Wochen [= 24. bis 30. Juni] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔ Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Friczen, dem newen Jungen, 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johans 5 taglon zu 15 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 14 dn. zu pad, Macht ℔ 62 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu pad, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht. Item mer 2 fur mit 3 pferden, fur yde 1 ℔. Item mer 4 fuder czymmers gefurt auf den steynpruch, do man die newen wintten machet, fur ydes zu lon 15 dn., Macht als in summa ℔ 24 dn. 8.

Den czymmerlewten.

Item Meister Stephan 5 taglon zu 24 dn. Item dem Ewerlein 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 2 taglon zu 20 dn. Item 1 gesellen 3 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 13 dn. 6.

Den Deckeren.

Item Meister Heinrich Lewpolt 5 taglon zu 26 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item mer 3 taglon[er] verlont zu 20 dn., do man den kalch setzet zu decken. Item Inn allen 14 dn. zu pad, Macht ℔ 20 dn. 4.

Sant furer.

Item Peter, santfurer, 25 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 3 dn. 10.

Sust außgeben.

Item 5 dn. vmb wagensmir. Item 3 dn. vmb smer auf den steinpruch. Item 10 dn. vmb 1 sypp zu dem mörter. Item 10 dn. vmb 100 hulczener negel zu der wintten in den steinpruch, Macht dn. 28.

Eyßen czalt.

Item von dem Kristen, eyßenman, hat genummen der Johanns vnd Vlrich, schloßer, 60 ℔ eyßen, ydes czalt zu 3 dn., genuczt zu der wintten, das man das ratt mit hat erhoben, Macht ℔ 6.

Kalch kaufft.

Item 10 sumer vnd 1 halbs firtell kalch, ydes czalt vmb 1 ℔ 25 dn. Item 10 dn. davon zu meßen, Macht ℔ 18 dn. 27

Summa Macht 167 ℔ 2 dn.

Blatt 5 a] In sant Vlrich wochen [= 1.—7. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item dem newen Jungen 5 taglon zu 10 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5

taglon zu 20 dn. Item Kuncz Per 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Friczen, dem Mörterknecht. 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 14 dn. zu padgelt, Macht ℔ 62 dn. 4.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 2 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 3 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Vlrich vnd sant Wilbold, Macht ℔ 11 dn. 14.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 12 dn. 8.

Den deckeren.

Item Meister Heinrich Lewpolt 5 taglon zu 26 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Peter Hünt 1 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 22.

Den tüncheren.

Item 1 gesellen 6 taglon zu 20 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 16 dn. Item 4 dn. in peyden zu padgelt, Macht ℔ 6 dn. 8.

Santfurer.

Item 14 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 26.

Pretter kaufft.

Item Lorencz Haller hat 24 pretter kaufft, die waren eychen, ydes zu 17 dn., Macht in summa ℔ 13 dn. 18

Item mer czalt 20 eychener pretter, ydes zu 9 dn, die waren ein teyl pey 5 schuhen, vnd ein teyl pey 10 schuhen, Macht ℔ 6.

Eyßerne schawffel käufft.

Item der Annan Köpplin czalt 4 schawffel auf den steinpruch, yde zu 9 dn., Macht in summa ℔ 1 dn. 6

Summa Macht 133 ℔ 16 dn.

Blatt 5 b] In sant Margarethen wochen [= 8. bis 14. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 5

taglon zu 22 dn. Item Kuncz Per 4 taglon zu 20 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Fricz, mörterknecht, 5 taglon, zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 60.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem knecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Den Deckeren.

Item Meister Heinrich Lewpolt 2 taglon zu 26 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 4 dn. geschenckt, Macht ℔ 8 dn. 16.

Den Thüncheren.

Item eim gesellen 1 taglon zu 20 dn. Item 3 dn. fur röttelfarbe oben zu dem pogen ober dem newen sagerer, Macht dn. 23.

Sust außgeben.

Item 6 dn. fur 1 ℔ smer. Item 4 dn. fur 1 ℔ wagensmir zu der wintten vnd karren, Macht dn. 10.

Santfurer.

Item 11 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Eyßen czalt.

Item der Anna Köplin czalt 1 große dewhel schin fur 1 ℔ 10 dn., genüczt zu eim ringe oben zu der wintten, darvon zu lon geben 10 dn., Macht als in summe ℔ 1 dn. 20.

Summa Macht 109 ℔ 8 dn.

Blatt 6 a] In der wochen vor Maria Magdalena [=15.—21. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johans 6 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 71 dn. 23.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 25

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem Knecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

In sant Jacob wochen [= 22.—28. Juli] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Lange[n], Mertein, Hans Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item dem Friczen 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu pad, Macht ℔ 57 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Peters Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem knecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 20 dn. vmb 2 pücher pappir Meister Matthes. Item 12 dn. vmb pessen auf die Mawer. Item 2 dn. vmb 2 gyßscherben, auch auf die Mawer. Item 12 dn. von 4 scheyben zu drehen, gehoren zu einem newen krig. Item 4 dn. vmb 1/2 ℔ smer. Item 7 dn. vmb stroe in der hutten. Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir auf den pergk, Macht als in summa ℔ 2 dn. 26.

Summa der czweyer wochen Macht 213 ℔ 3 dn.

Blatt 6b] In sant Peters wochen vincula zu latein genannt [29. Juli—4. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein, Hanns

Czeyßer vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Lorencz Keinspeyß 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 19 dn. Item Friczen 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu pad, Macht ℔ 56 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren nicht sant Peterstag, Macht ℔ 18 dn. 27.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht. Item mer 2 ℔ vmb 1 fuder czwickstein dem Peringer, Macht ℔ 22 dn. 8.

In sant Laurenczen wochen [= 5.—11. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Perthold, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Jorg Hart von Regenspurgk 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 14 dn. zu padgelt. Item mer dem Hanßen, lawberhawer, hab ich geben 6 ℔ 20 dn. von sant Peters wochen kathedra piß auf sant Laurenczen wochen, dazwischen waren 24 wochen, Macht als ℔ 70 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Macht als ℔ 70 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item mer geschenckt 2 ℔ Meister vnd gesellen zu sant Laurenczen kirchtag. Item mer 2 ℔ den anderen meister vnd gesellen, das si den vndern haben helffen laden, Macht als ℔ 20 dn. 23.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel czalt 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 20 dn. 8

Summa der czweyer wochen Macht 209 ℔ 5 dn.

Blatt 7 a] In vnßer liben frawen wochen wurczweyhe [= 12.—18. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Mertein 2 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer 4 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Fricz 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 7 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55 dn. 19.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 4.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Sust außgeben.

Item 4 dn. vmb 1 ℔ smer. Item 14 dn. vmb pircken flader zu eim krig, hat der Johanns käufft. Item 2 dn. vmb koln. Item 5 dn. vmb 1 ℔ wagensmir, Macht dn. 25.

In sant Bartholomeus wochen [= 19.—25. August] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Pertholt, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Hanns Czeyßer 3 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 17 dn. Item Friczen 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. zu pad, Macht ℔ 46 dn. 4.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 19 dn.

Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu pad, Macht ℔ 16 dn. 26.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 12 dn. 8.

Eyßen käufft.

Item auf dem hammer czalt 90 ℔ eyßen, was an 4 stangen, ydes ℔ zu 3 dn. 1 haller, aber 15 dn. hat der hammersmit nachgelassen, genuczt zu der wintten auf den steinpruch, das man sie mit oben vnd vnten gepunden hat. Item 3 ℔ geben Peter, smid pey sant Martha, das er die pant vnd negel darzu gemacht hat, Macht als ℔ 13.

Summa der czweyer wochen Macht 181 ℔ 4 dn.

Blatt 7 b] In sant Egidy wochen [= 26. August bis 1. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 12.

Den Steynprecherer.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

In vnßer lieben frawen wochen gepürt [= 2. bis 8. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein vnd Hanns Czeyßer, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5

taglon zu 21 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 13 dn. 28.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Dem Smid außgeben.

Item Peter, smid pey sant Martha, hat gespiczt in die hutten 4200 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 11 exzt gestehelt, yde zu 12 dn. Item 2 newe exczt gemacht, eine dem Kuncz Langen, die ander dem Pflevmblein, yde zu 24 dn. Item 17 messel gestechelt, von ydem 3 dn. Item 4 klammeren gemacht, yde zu 4 dn. Item 5 czymmerczangen gemacht, yde zu 4 dn. Item Auf den Steinpruch 2000 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 6 pergeyßen gestehelt, ydes zu 12 dn. Item 1 newe hawen gemacht, zu lon 28 dn. Item 1 hawe gestehelt, zu lon 14 dn. Item 10 keyl gesweyst, von ydem 2 dn. Item 3 pergeyßen gestoßen, von ydem 2 dn. Item 4 öre gemacht an pergkeyßen, von ydem 7 dn. Item 12 dn. vmb wein geben vber der rechnung. Item also hab ich mit im abgerechent von sant Walpurg[is] wochen piß auf des heiligen crewtz wochen exaltac[ionis] zu latein genant, daczwischen sein gewest 19 wochen, Macht als in summa ℔ 39 dn. 21.

Summa der czweyer wochen Macht 182 ℔ 2 dn.

Blatt 8 a] In des heiligen crewcz wochen exaltacionis zu latein genant [= 9.—15. September], außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 42 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item 10 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 10.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

In sant Matheus wochen [= 16.—22. September] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 2 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 34 dn. 20.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen czalt quatuor temporum gelt, ydem 1 gulden an gold, Macht an Müncz in summa ℔ 15 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem fur knecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Dem walthäwer, holczfürer.

Item dem Kuncz Klugel vnd seim gesellen czalt von 12 Segepawm zu hawen, von ydem 6 dn. Item Heincz Otten, von ydem zu füren 1 ℔ 26 dn. zu der sege gen Werd. Item mer dem Meister dovon zu sneyden, von itlichem Snit 4 dn., der waren 121 snit; aber er hat nachgelassen 1 ℔ 4 dn. Item von der sege hereinzufuren auf den kirchhoff hab ich geben zu lon in summa 3 ℔ 24 dn. Item mer ein grossen winttenpawm, hat an der leng 72 schühe, den walthawern darvon zu hawen 14 dn. Item zu furlon geben dem Heincz Otten 5 ℔ 15 dn., Macht als in summa ℔ 49 dn. 17.

Summa der czweyer wochen Macht 223 ℔ 25 dn.

Blatt 8 b] In sant Michahelis wochen [= 23. bis 29. September] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 1 taglon zu 16 dn. Item dem Henslein 1 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 23 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 34 dn. 24.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 17 dn. 15.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

Kalch käufft.

Item 5 sumer kalch, ydes zu 59 dn. Item 5 dn. zu meßgelt, Macht ℔ 10.

In sant Franciscus wochen [= 30. September bis 6. Oktober] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 17 dn. Item Fricz 2 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 28 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55 dn. 14.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 19 dn. Item Küncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 20.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fügel 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 24 dn. 8.

Santfurer.

Item dem Peter czalt 11 karren fuder sant, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Sust außgeben.

Item 15 dn. vmb 3 Keln auf die Mawer. Item 6 dn. vmb 1 ℔ smer. Item 5 dn. vmb 1 ℔ wagensmir, Macht dn. 26.

Kalch käufft.

Item 6 sumer 1 firtel kalch, czalt ydes zu 58 dn. Item 6 dn. zu meßgelt, Macht als in summa ℔ 12 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 196 ℔ 17 dn.

Blatt 9 a] In sant Dyonisii wochen [= 7.—13. Oktober] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen 6 taglon zu 16 dn. Item Küncz Langen, Mertein, Henslein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Fricz 6 taglon zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item Inn allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 72 dn. 5.

Item Meister Mathes 3 gulden czalt Michahel[is]-czinß, Machen an Müncz ℔ 22 dn. 18.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 19 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, wenn sie feyeren sant Coloman, Macht ℔ 18 dn. 7.

Dem Steynfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 20 dn. 8.

In sant Gallen wochen [= 14.—20. Oktober] außgeben, was am ertag [154]):

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Lange[n], Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Friczen 4 taglon zu 18 dn. Item 5 tagloner, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item In allen 1 ℔ 11 dn. zu padgelt, Macht ℔ 61 dn. 29.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔.[155]) dn..[155])

In sant Crispini vnd Crispiniani wochen [= 21. bis 27. Oktober] außgeben:

---

[154]) = Dienstag.

[155]) Die Zahl fehlt.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Langen, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item 6 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 17 dn. zu padgelt, Macht ℔ 67 dn. 5.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schüster 5 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genüczt 4 tag mit eim Knaben, yden tag 1 ℔ 1 dn. Item 2 dn. dem Knaben geschenckt. Item 10 dn. In allen zu pad, Macht ℔ 20 dn. 18.

Schäwffell kaüfft.

Item 4 eiserne schawffel auf den perg kaüft vnd czalt dem Voytt, eyßenman, yde zu 9 dn. 1 haller, Macht ℔ 1 dn. 8.

Summa der dreyen wochen Macht 301 ℔ 6 dn.

Blatt 9 b] In aller lieben heiligen wochen [= 28. Oktober—3. November] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lang, Mertein, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Hennslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, yden 5 taglon zu 16 dn. Item Johans 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 2 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 5 tag, yden tag dovon geben 1 ℔ 1 dn. Item 2 dn. dem Knaben, Macht als in summa ℔ 18 dn. 22.

Dem Seyler.

Item Meister Merten Wernher, dem seyler, czalt 35 ℔ snür vnd strick, das er das groß seyl vmbwünten hat, ydes ℔ zu 8 dn. Item mer gemacht auß altem czewg 2 seyl, die wugen 33 ℔, ydes ℔ zu 3 dn. Item dem seyler

geben zu eyner schenck ader zu lon 4 ℔. Item 4 ℔ wercks, ydes zu 4 dn., auf die Mäwer, Macht ℔ 17 dn. 5.

In sant Linharcz wochen [= 4.—10. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Mertein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item 2 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 51 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhar Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Sephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 6 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item 2 dn. dem knaben, Macht ℔ 24 dn. 6.

In sant Othmars wochen [= 11.—17. November] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lang, Mertein, Hanns Czeyßer vnd Pertholt, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item dem Pecklein 5 taglon zu 15 dn. Item 3 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 2 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 47 dn. 2.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 6 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item dem Knaben 2 dn., Macht als in summa ℔ 24 dn. 6.

Summa der dreyer wochen Macht 237 ℔ 19 dn.

Über die Herkunft des Malers Polidoro Veneziano.

Die älteren Venezianer Autoren haben uns über Polidoro keinerlei biographische Nachrichten hinterlassen. Zanetti, der eine ganze Reihe von Bildern dieses tizianesken Malers zusammenstellen konnte, besaß als einzige dokumentarische Notiz die Angabe über seinen 1565 erfolgten Tod aus dem Nekrologium der Kirche San Pantaleone [1]). Erst Gustav Ludwig bereicherte unsere Kenntnisse, indem er sein am Tag vor dem Tode aufgesetztes Testament, dann noch ein paar ältere Zeugenunterschriften von ihm mitteilte [2]). »Der richtige Name des bisher Polidoro Lanzani genannten Malers, so schloß er, würde sein: Polidoro de Renzi del quondam Paolo da Lanzano.«

Bezüglich des in diesen Dokumenten angegebenen Geburtsortes glaubte er, daß es sich, da es einen andren Ort dieses Namens nicht gäbe, nur um das lombardische Lanzano bei Lodi handeln könne. Doch hatte er nicht beachtet, daß auf der Außenseite des Testaments, wo der Notar seinen Vermerk, wie üblich, anbrachte, der Name des Ortes mit anderer Schreibung wiederkehrt: »de Lanciano« heißt es dort. Im venezianischen Dialekt tritt dafür die Form mit dem weichen z.

Ein Lanciano gibt es nun freilich, einen auch heute nicht ganz unbedeutenden Ort, das römische Anxanum: in den Abruzzen zwischen Vasto und Chieti gelegen. Aus dieser abruzzesischen Stadt stammt der in Venedig bekannte Maler Polidoro. Die Dokumente (wenn man sie so nennen will), die es bezeugen, sind seit langem publiziert, aber nicht beachtet; auch mir hat sie der Zufall in die Hände gespielt.

In seinem groß angelegten Werk »Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi« [3]) kommt Vincenzo Bindi auf das alte Anxanum und die dort in früherer Zeit blühende Kunst der Majolikamalerei zu sprechen. Hierbei zitiert er den lateinischen Traktat eines lokalen Polyhistors, ebenfalls Polidoro geheißen, der berichtet, daß zur Zeit Ferdinands des Katholischen »vivebat

---

[1]) Della pittura Veneziana p. 236.

[2]) Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlgn. XXII 1901, S. 196 und XXIII 1902, S. 65.

[3]) Neapel 1889; der betr. Passus auf S. 320.

magister Renzius Anxanensis pictor et opifex fictilium, non vulgaris. Figulinae Castelli in Diocesi Pinnensi diutissime praefuit, eamque eximiis vasorum picturis, elegantioribus illorum formis, novisque ex ingenio, quo eminebat, excogitatis illustravit. Tectorium vitruum, quibus nobiliora vasa muniuntur et ornantur, perfecit; filiumque reliquit Polidorum pictorem clarissimum.« An einer anderen Stelle, fährt Bindi fort, spricht der Autor ausführlicher von Polidoro: »Quis relinquet te Polydore Magistri Rentii clarissime pictor? quisquis est qui nesciat te catalogo virorum illustrium, qui Carolo V. Cesare floruerunt, a Ludovico Dulci et Joanne de Ulloa Hispano in ipsius Cesaris vita, fol. 114 scriptum? Tua signa affabre depicta Tabulae ferme Apelleis aequandae, quibus et Venetiae et aliae Urbes clarissimae ditescunt, testantur aperte qualis fueris.«

Entkleidet man die dürftigen positiven Angaben des rhetorischen Schwulstes, so ergibt sich, daß in Lanciano ein berühmter Vasenmaler des Namens Renzo gelebt und einen Sohn Polidoro hinterlassen hat, von dem in Venedig und anderwärts Bilder zu sehen waren. Von den Autoren, die er zitiert, gelang es mir nicht, bei Ulloa die betreffende Stelle zu finden; der Passus bei Dolce steht in dessen Vita Caroli V, Venedig 1561, am Schluß[4]), unter der Rubrik: Uomini illustri nella architettura, nella pittura e nella scoltura. In dieser ziemlich wirren Aufzählung von Namen steht Polidoro zwischen Parmigianino und Pordenone.

Daß der von dem späten abruzzesischen Autor genannte Polidoro wirklich der durch seine Tätigkeit in Venedig bekannt gewordene Maler ist, beweist außer dem Namen des Geburtsortes der Name des Vaters, den jener Schriftsteller nennt. Er irrt sich hier wohl im Detail; Renzo war nicht der Vater Polidoros, der, wie die venezianischen Dokumente beweisen, Paolo hieß, aber wohl der Großvater, wie sich aus der Zeugenunterschrift Polidoros von 1536 ergibt.

Diese doppelte Übereinstimmung schließt die Möglichkeit eines Zweifels aus. Polidoro war kein Lombarde; er stammte aus Lanciano in den Abruzzen. In der Kirche dieses Ortes ist noch jetzt, wie mir B. Berenson mitteilt, ein Bild des Meisters zu finden. Auch dieser Umstand ein Beweis mehr für die abruzzesische Herkunft Polidoros: nicht »da Lanzano« muß man ihn nennen, sondern »da Lanciano«. *G. Gronau.*

---

[4]) Unpaginiert; = S. 171.

Ein Zeugnis über Matthias Grünewald aus dem Zeitalter Ludwigs XVI.

Auf der Stadtbibliothek in Colmar befindet sich ein Manuskript, das den Titel führt »Anzeige der Gemälde und Statuen der ehemaligen Antoniterkirche in Oberelsaß« und eine Abhandlung über den Isenheimer Altar, die Schöpfung von Matthias Grünewald, enthält. Das Manuskript ist durchaus nicht unbekannt. Es wurde von Goutzwiller (Le musée de Colmar 1875 p. 139—152) in französischer Sprache publiziert und von Niedermayer im Repertorium in Bd. VII wenigstens zum Teil in der Sprache des Originals, das heißt deutsch, abgedruckt. Die große Bedeutung des merkwürdigen Aufsatzes ist indessen, wie mir scheint, bisher nicht gewürdigt worden. Er besteht aus einer Erörterung über das Wiedererwachen der Kunst im 15. und 16. Jahrhundert und einer recht getreuen Beschreibung der Gemälde. Beides verrät, daß auch in einer Zeit, die das Rokoko eben dem zierlichen Stile Ludwigs XVI. hatte weichen sehen, die außergewöhnliche Bedeutung des Werkes nicht verkannt wurde. Der Verfasser gibt außerdem eine Erklärung der gekrönten Figur im Engelskonzert, die sich durch die Studien von Koegler und Konrad Lange als zutreffend erwiesen hat, wenn sie auch bei ihrer Kürze mißverständlich klingt. Der Verfasser hat den Altar noch vor der Zerstörung in der Revolutionszeit gesehen und fußt mit seiner Erklärung offenbar auf einer guten Klostertradition.

Bisher ist nicht bemerkt worden, daß sich erstens die kurze Zeitspanne, in der die Abhandlung entstanden ist, mit Sicherheit feststellen läßt und ferner, daß der Verfasser höchst wahrscheinlich eine auch sonst bekannte Persönlichkeit ist.

Die Schrift nennt den Standort, eine ehemalige Antoniterkirche. Dies gibt den Terminus post quem an. Im Jahre 1777 wurden Kirche und Kloster den Malthesern in Sultz übergeben. Der Altar war im Herbst 1793 noch in seinem alten Zustande, er ist aber im Frühjahr 1795 seiner Gemälde und der Hauptfiguren beraubt gewesen, wie aus einer Reihe von Schriftquellen hervorgeht, die wir demnächst in extenso publizieren werden.

Außerdem zitiert der Verfasser eine Notiz von Füeßlin, die zuerst 1774, dann 1777 und 1779 vorkommt. Er berichtet nämlich, daß auf der Rückseite des Altars sich ein Hagerich von Chur mit der Jahreszahl 1578

und der Glasmaler Abell Stymmer verewigt haben, und meint dann, der Name Hagerich von Chur sei in der Geschichte der Kunst unbekannt, er könne nicht der Schöpfer von Skulpturen und Bildern sein. Es sei unmöglich, daß man von einem Manne, der, wie Füeßlin sich von diesen Gemälden ausdrückte, »eines der schönsten und vollkommensten Werke des XVI. Jahrhunderts verfertiget hat«, nicht die mindeste Nachricht haben, auch sonst nichts von seinen Arbeiten kennen sollte. Freilich hält er den Schöpfer für Dürer, und er wußte von Grünewald wohl gerade so wenig, wie man damals und heute von Hagerich von Chur weiß.

Mit diesem Zitat kann aber kaum etwas anderes gemeint sein als die Notiz von Joh. Caspar Füeßlin, Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, Bd. IV (1774), Zugabe S. 122 über Hagerich von Chur: »Der Altar ist mit Flügeln versehn, wodurch das Mittelblatt, welches von der ersten Schönheit des XVI. Jahrhunderts ist, eingeschlossen wird.« Es wird auch bemerkt, daß die Flügel »gleichfalls viel Verdienste haben«. Das Zitat geht dann fast wörtlich in das 3. Suppl. von J. R. Füeßlins Allg. Künstlerlexikon, das 1777 erschien, und wörtlich in dessen 2. Auflage von 1779 über.

In den Jahren 1777 bis 1793 scheint das geistige Leben in Colmar nun freilich ein regeres gewesen zu sein, als es heute in einer Kleinstadt von der damaligen Ausdehnung dieses Ortes üblich ist, aber es gab doch auch damals nur wenige, denen man ein Interesse für das gewaltige Werk zutrauen kann, das einen Lübke, His-Heusler und die ganze Biedermeierzeit beschämt. Es gibt aber unter den uns heute noch bekannten Persönlichkeiten einen Mann, auf den die Indizien alle hinweisen und der für uns noch ein besonderes Interesse besitzt. Herr Direktor Hauviller, früher am Bez.-Archiv in Colmar, hatte im Herbst 1908 die Güte, mich darauf hinzuweisen, und es haben sich dann auch in der Kunstliteratur Bestätigungen gefunden.

Die Schrift stammt vermutlich von einem Manne, in dessen Bekanntenkreis auch das Verständnis für das Straßburger Münster erwacht war, nämlich von dem Jugendfreunde Goethes: Franz Christ. Lerse. Geboren 1749, hatte er theologische, historische und schönwissenschaftliche Studien in Leipzig und Gießen gemacht, er war 1770 als Kandidat der Theologie in Straßburg immatrikuliert worden und hatte als Opponent bei Goethes Promotion zum Lizentiaten der Rechte figuriert. Dann war er nach einem Aufenthalt in Paris bei dem Diplomaten Chr. Friedr. Pfeffel im Jahre 1776 (nicht 1774) mit großem Erfolg als Lehrer an der Kriegsschule des Dichters G. K. Pfeffel, eines Bruders des Diplomaten, tätig [1]). Während der Revolution war er Befehlshaber der Colmarer Nationalgarde, und kurze Zeit vor seiner Abreise wurde er Archivist und Bibliothekar und hatte als solcher das aus dem ganzen Distrikt gesammelte Urkundenmaterial zu verwalten.

[1]) H. Pfannenschmid, Gottlieb Konrad Pfeffels Fremdenbuch, Colmar 1892.

Er besaß auch reichliches Interesse für Kunst und muß in dieser Hinsicht Urkundenstudien gemacht haben. Es findet sich bei M. Huber und C. C. Rost, Handbuch für Kunstliebhaber, Zürich 1796, Bd. I S. 96, die Stelle »Hofrat Lerse, ein wahrer Kenner der Kunst, hat uns versichert, daß er während seinem Aufenthalte zu Colmar Gelegenheit hatte, Manuskripte über Martin Schön und seine Familie durchzusehn«. Lerse hat seine Stelle in Colmar nur drei Jahre, bevor diese Zürcher Notiz im Drucke erschien, aufgegeben, weil er 1793 als Erzieher des Grafen Fries nach Wien übersiedelte. Er ist 1800 gestorben. Sein Aufenthalt in Colmar (1776—93) fällt aber in die kurze Spanne Zeit, in der das Manuskript entstanden sein muß. Der Verfasser ist allem Anschein nach Protestant, da er das Opferlamm neben dem Täufer auf der Kreuzigung irrtümlich als ein Opferlamm bezeichnet. Er ist auch ein Deutscher mit deutscher Kultur, während schon damals gebildete Elsässer anfingen, sich der französischen Sprache zu bedienen. Geschrieben ist das erhaltene Manuskript nicht von Lerse. Dasselbe ist eine sorgfältige, etwas ängstliche Abschrift und wohl auch deshalb nicht bezeichnet. Der Stil dagegen stimmt zu dem von uns vermuteten Verfasser. Vielleicht gelingt es einem Literarhistoriker noch, aus Wortschatz und Sprachgebrauch den strikten Beweis für unsere Vermutung zu erbringen.

Nicht geringer dachten aber von dem Werke die Kommissäre der Republik. Der Altar gehörte zu jenen Schöpfungen, die ähnlich wie der Genter Altar und der Mosesbrunnen von Dijon seit ihrem Entstehen gefeiert waren und blieben, und erst die Männer »der wiederbeginnenden Ordnung« und die früheren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts machten davon eine Ausnahme.

H. A. Schmid.

Ein deutscher Bildhauer in London 1306.

Thydemannus de Alemannia, alienigena verkaufte ein von ihm verfertigtes Kruzifix einem Londoner Pfarrer für 23 Pfund, die nach heutigem Gelde eine Kaufkraft von mindestens fünftausend Mark darstellen. Es zeigte Christus an einem *patibulo sive ligno transversali veram crucis formam minime pretendente;* d. h. wohl: über der Querbalkenmitte setzte sich der Stamm nicht nach oben fort, so daß nur ein T erschien. Der Bischof von London ordnete daher, 2. August 1306, an, Thydemann, bei dem er nur Unkenntnis des mystischen Sinnes der richtigen Kreuzform annehme, solle den Schuldschein des Käufers zurückgeben, dagegen das Kreuz außerhalb des Sprengels London wieder erhalten; es müsse, um Ärgernis zu vermeiden, nachts fortgebracht werden; es war also wohl lebensgroß. Außerdem schwor Thydemann, künftig keine von gewohnter Form abweichende Kreuze zu fertigen. — Aus dem Register des Bischofs Radulf Baldock druckt diesen Text *The Canterbury and York Society, part* 21 (1910) p. 19. — Vielleicht ist dieser Künstler identisch mit dem 'Goldschmied Tidemann aus Deutschland', der 1293 als Gläubiger eines anderen Londoner Bürgers erscheint; *Hansisches Urkundenbuch* ed. Höhlbaum I 384.

F. Liebermann.

Literaturbericht.

Kunsttheorie.

Konnerth. Die Kunsttheorie C. Fiedlers. München und Leipzig 1909, R. Piper & Co.

Es scheint Fiedler so zu gehen, wie es seinem Freund H. v. Marées gegangen ist: daß man erst geraume Zeit nach seinem Tode anfängt, der Bedeutung seines Werks sich bewußt zu werden. Die Bewegung setzt früher ein als bei Konnerths Buch, allein Konnerth hat das Verdienst, die Fiedlersche Lehre zum erstenmal in historischen Zusammenhang gebracht zu haben. Der unmittelbare Vorgänger Fiedlers ist Kant und wie eine Aussage A. Hildebrands ergibt, ist der moderne Ästhetiker sich des Zusammenhangs auch durchaus bewußt gewesen, nicht nur mit der »Kritik der Urteilskraft«. Wie Kant als Erkenntnistheoretiker davon ausging, den Begriff der Erfahrung zu analysieren, so ist für Fiedlers Ästhetik Ausgangspunkt die Analyse des Begriffs der Sichtbarkeit. Und wie Kant dazu kam, zu sagen: die Grundsätze, nach denen für uns Erfahrung möglich ist, sind zugleich die Gesetze der Natur, so gelangte Fiedler zu der These: Erst in der künstlerischen Form kann die Wirklichkeit von uns aufgefaßt werden. Man darf nicht glauben, von der Natur aus über Kunst urteilen zu können, vielmehr macht die Kunst uns erst fähig, Natur zu sehen. Unter »Sehen« ist dabei freilich etwas anderes verstanden, als was der gewöhnliche Mensch Sehen nennt. Erst wer einmal dahinter gekommen ist, daß das gewöhnliche Sehen die Natur in einem ganz unklaren und zusammenhangslosen Zustand läßt, ist reif, den Übergang zum künstlerischen Sehen zu gewinnen. Der Drang, das vollkommene Gesichtsbild zu schaffen, macht den Künstler. Geschmack, Schönheitsempfindung und dergleichen Dinge haben mit dieser zentralen künstlerischen Tätigkeit gar nichts zu tun. Das Entscheidende bleibt aber eben das Machen, das Gestalten mit der Hand. Erst dadurch gewinnt der Künstler die Form, in der die Natur wahrhaft sichtbar werden kann. »Was nützt alles Sehen«, sagt Fiedler gelegentlich, »wenn man sich nicht, unbefriedigt von allem Sehen, ergriffen fühlt von jenem Drang, das Sehen zur Tätigkeit zu entwickeln und in immer sich steigerndem Ausdruck, Natur als ein Sichtbares sich anzueignen!« Die Fiedlersche Ästhetik ist prinzipiell eine Ästhetik, die sich an den Künstler wendet, um zu erfahren, was Kunst ist, und

nicht bloß den Betrachter fragt, was er von der Kunst für einen Eindruck empfangen habe.

Konnerth hat das alles recht anschaulich dargestellt. Als Dissertation ist sein Buch eine Leistung von ungewöhnlicher Selbständigkeit. Er fundiert die Sätze Fiedlers mit einer kurzen Erörterung der Lehrmeinungen H. v. Marées', und schließt mit einer Analyse von A. Hildebrands »Problem der Form«. Fiedler und Hildebrand — sie verhalten sich zueinander wie die Gesetzlichkeit und das Gesetz.

Einen besonderen Wert erhalten die Konnerthschen Ausführungen aber noch durch Mitteilung einiger Bruchstücke aus Fiedlers schriftlichem Nachlaß. Ich notiere daraus das zwanzigste: »Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehn, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinn Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt.« *H. Wölfflin.*

Franz L. Müller. Die Ästhetik A. Dürers.

Wenn ich recht verstehe, legt der Verfasser dieser Abhandlung den Hauptnachdruck auf den Nachweis, daß die ideale Schönheit auch für den Theoretiker Dürer nur ein Teil der Kunst gewesen sei und nicht ihr einziges Ziel. Er empfindet es als eine Erlösung aus dem oft gerügten »Widerspruch zwischen Theorie und Praxis«, daß Dürer die Schönheit grundsätzlich für gewisse Stoffe reserviert habe. Unter Berufung auf die bekannte Stelle: wie die Alten Apollo und Venus als vollendet schöne Gestalten gebildet hätten, »also wollen wir dieselb Moß brauchen zu Christo dem Herrn usw.«, folgert er, die Scbönheit sei keine allgemeine künstlerische Angelegenheit für Dürer gewesen, sondern nur ein Requisit für besondere Anlässe. Hätten diese Anlässe nicht vorgelegen, so hätte sich der Künstler um Schönheit nicht zu bemühen gebraucht.

Ich kann mich dieser Folgerung nicht anschließen. Dürer hat m. E. nicht gesagt: »Weil ich jetzt einen Christus mache, brauche ich die vollkommenen Maße«, sondern: »Weil ich jetzt die Vollkommenheit bilden will, brauche ich einen Namen, der die Vollkommenheit rechtfertigt«, Adam und Eva z. B. (Christus oder gar Maria sind ja kaum zu Trägern der Proportionsschönheit geworden).

Den Begriff der Vollkommenheit, der idealen Schönheit, möchte Müller dem der charakteristischen Schönheit nicht übergeordnet, sondern gleichgestellt sehen. Kein Zweifel, daß die Harmonie (die »Vergleichlich-

keit« der Teile) der zweite Hauptbegriff der Dürerschen Ästhetik ist. Aber darf man schließen, zwischen dem Natürlich-Charakteristischen und dem Ideal-Schönen habe ein Wertunterschied für Dürer nicht existiert? Braucht es wirklich einer besonderen Erklärung, daß er jene Schönheit, die Gott allein kennt und die der Mensch nur ahnungsweise ergreifen kann, als die wertvollere betrachtet habe? Das heißt noch lange nicht, daß Schönheit die alleinige Aufgabe der Kunst sei.

In der Schätzung des Harmoniebegriffs findet Müller des weitern einen prinzipiellen Gegensatz zwischen dem nordischen Künstler und italienischen Theoretikern: für Dürer sei die Harmonie das Primäre, die Art der Teile das Sekundäre, für jene umgekehrt. Ein altes Weib kann für Dürer wertvoll sein, sobald es die (charakteristische) Schönheit zusammenstimmender Form besitzt, L. B. Alberti nennt ein altes Weib häßlich, weil die Einzelformen unschön sind. Allein es fragt sich, ob hier nicht Aussagen parallelisiert sind, die nicht parallelisiert werden können. Ein altes Weib ist auch für Dürer im absoluten Sinn nicht schön, für die Italiener aber mag der eine Lionardo sprechen, der ja ein Bildner des Charakteristischen ohnegleichen gewesen ist.

In der Interpretation des bekanntesten Satzes der Dürerschen Schriften: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie«, kommt der Verfasser zu derselben Lösung, die ich auch gegeben hatte: daß »Kunst« hier die absolute Schönheit bedeutet. (Das »Heraus r e i ß e n« übersetzt er mit »Heraus z e i c h n e n«, was sich nicht beweisen und nicht widerlegen läßt; für den Sinn ist es gleichgültig.)

Die Schrift als Ganzes ist verständig und klar, und trotz den eben erwähnten Bedenken kann sie als Einführung in die Dürersche Ästhetik empfohlen werden. Wäre sie 10 Jahre früher erschienen, als unmittelbare Kritik von K. Langes Aufsatz über »Dürers ästhetisches Glaubensbekenntnis«, so wäre ihr Verdienst freilich größer. Jetzt kommt die Opposition etwas post festum. Was jetzt aber geschehen sollte, die Dürersche Ästhetik in die Begriffswelt der Renaissancephilosophie einzustellen, ist eine Aufgabe, die nur tastend da und dort berührt worden ist. *H. Wölfflin.*

Malerei.

Tancred Borenius. The painters of Vicenza. 1480—1550. London, Chatto & Windus 1909.

Während für die Erforschung der Malerei Mittelitaliens, der Schule von Florenz besonders, aber auch von Siena, Umbriens und anderer Regionen viel geschehen ist, während über die Malerschulen von Venedig, Ferrara und Padua z. T. ausgezeichnete Arbeiten vorliegen, sind die Lokalschulen

der Terraferma, die von der Hauptstadt zwar beeinflußt, doch auch oft ein künstlerisch starkes Eigenleben zu wahren wußten, ganz auffallend vernachlässigt. Eine so interessante Schule, wie die veronesische, harrt noch einer zusammenfassenden Darstellung; dasselbe gilt für Bergamo, Brescia, das Friaul, die trevisanische Mark. Ein Künstler vom Rang des Pordenone, selbst neben Tizian eine höchst markante Gestalt, entbehrt noch der monographischen Behandlung: von anderen Charakterköpfen zu schweigen.

Für die Schule von Vicenza liegt uns jetzt eine musterhafte Untersuchung vor. Der Verfasser ist mit Liebe und Hingabe an seinen Stoff gegangen, hat die zumeist längst publizierten Urkunden treulich benutzt, das recht stattliche Material, das mit gewohnter Sorgfalt schon von Crowe und Cavalcaselle zusammengebracht worden war, überprüft und aufs sorgfältigste gesammelt.

Er behandelt in seinem Buch eigentlich nur drei Maler der Schule, deren Eigenart nicht eben sehr stark ausgesprochen ist: Bartolommeo Montagna, die alle anderen weit überragende stärkste Begabung darin, dessen Sohn Benedetto, der nur als Stecher einiges Interesse beansprucht, und Giovanni Buonconsiglio. Im Anhang stellt er die Werke einiger Künstler von geringerer Bedeutung zusammen: u. a. von Francesco Bassano d. Ä. als Schüler Montagnas, Speranza, der beiden Verla, Fogolinos usw.

Der Bedeutung, die ihm zukommt, entsprechend, ist Montagna fast genau die Hälfte des Buches gewidmet. Die Forschung hat hier zum großen Teil mit stilkritischen Argumenten vorzugehen, da für längere und z. T. entscheidende Perioden es an zeitlich gesicherten Werken fehlt. Die Arbeiten ganz früher Zeit, über die Dokumente vorliegen, fehlen; das erste gesicherte Werk ist von 1487, als der Meister vielleicht schon nahezu vierzig Jahre alt war (das Geburtsdatum läßt sich zurzeit auch nicht annähernd bestimmen). Bezüglich der künstlerischen Deszendenz des Meisters kommt der Verf. zu keiner ganz präzisen Entscheidung. Trotzdem er die von anderen beobachteten Beziehungen Montagnas zu Alvise Vivarini bestätigt, weist er doch zugleich auch durch Einzeluntersuchung nach, wie groß der Eindruck war, den die Werke Giovanni Bellinis auf ihn gemacht haben müssen. Von welcher Seite man auch an die sehr komplizierte Frage der Gruppenbildung in der venezianischen Quattrocentomalerei herantritt: die Tatsache, daß sich der Kunst Bellinis niemand entziehen konnte, offenbart sich stets von neuem.

Die zweite Epoche, die einer künstlerischen Reife, ist am glücklichsten durch Montagnas Meisterwerk, die Madonna mit vier Heiligen von 1499 in der Brera, ursprünglich in San Michele in Vicenza, vertreten. Nun haben Crowe und Cavalcaselle leider eine gewisse Verwirrung gestiftet, indem sie das Berliner Altarbild dem folgenden Jahre zuschreiben, während das Bei-

spiel des Brerabildes beweist, daß die Buchstaben am Thron M. D. eine Abbreviatur von Mater Domini, aber keine Zahlzeichen sind. Das Bild in Berlin ist vielmehr um mehrere Jahre später entstanden, zwar ein schwächeres Werk, aber m. E. doch eigenhändig, während es der Verf. in der Gruppe der »doubtful paintings« am Schluß aufzählt.

Ungleich schwächer als in seinen Altarbildern erscheint Montagna in seinen Fresken, wie in den Szenen aus dem Leben des hlg. Blasius in San Nazzaro e Celso; das für dieselbe Kapelle entstandene, jetzt leider zerstreute Polyptychon zeigt ihn dagegen durchaus noch auf der Höhe seiner Kunst. Besonders in der Pietà (jetzt in der Sakristei der Kirche) wird man eine Dürersche Kraft der Zeichnung und des Ausdrucks finden. Auch in seiner letzten Epoche, die bis zum Tode des Meisters († 1523) reicht, ist kaum eine Abschwächung zu merken: ja, ein Altarbild dieser Gruppe, glücklicherweise noch an Ort und Stelle, in S. Corona in Vicenza, gehört zu seinen schönsten Arbeiten.

Alle Arbeiten sind vom Verf. sehr genau beschrieben und chronologisch einzureihen versucht. In der Hauptsache wird man kaum etwas Wesentliches zu ändern haben. Auch die Zahl der Werke wird sich nicht viel vermehren; nur von kleineren Madonnenbildern, wie man deren schon eine nicht geringe Zahl kennt, taucht gelegentlich im Kunsthandel eines auf. So waren zwei besonders schöne innerhalb der letzten Jahre in Florenz zu sehen; das eine davon ist nach Amerika gekommen (Metropolitan-Museum, New York; vgl. Burlington Magazine Mai 1910 T. zu S. 120).

Ein kritischer Katalog der Zeichnungen ist angereiht. Ein wohl von Montagna selbst herrührendes Blatt — zwei Heilige, offenbar für die linke Hälfte eines Altarwerks bestimmt — fand P. N. Ferri vor nicht langer Zeit in der Marucelliana in Florenz.

Benedetto Montagnas Bilder sind schwache Imitationen der Werke seines Vaters. Für die Stiche stellt Verf. eine chronologisch geordnete Liste auf.

Giovanni Buonconsiglio, hauptsächlich in Venedig tätig, leistet in einem Jugendwerk, der Pietà aus San Bartolommeo in Vicenza, jetzt mitsamt dem herrlichen Originalrahmen im Museo Civico der Stadt, bei weitem sein Bestes. In seiner späteren Laufbahn, besonders gegen das Ende seines Lebens, wird er sehr schwach, wenn anders die weichlich-palmesken Bilder, die Verf. ihm zuschreibt, wirklich von ihm sind. Giovannis unbedeutender Sohn Vitruvio ist erst durch Ludwigs Forschungen uns bekannt geworden. Er war ein schwächlicher Bonifazio-Nachahmer.

Unter den Abbildungen, die Verf. seinem Buche beigegeben hat, sind einige Sachen erstmalig reproduziert: so von Montagna ein Madonnenfragment in Bremen, von Buonconsiglio eine Madonna bei Herrn von Beckerath, sowie das Altarbild in Cornedo. *G. Gr.*

Max von Boehn. Guido Reni. (Künstlermonographien, Bd. 100) 120 S. m. 105 Textabb.

Als Jubiläumsband ist in der bekannten Sammlung eine Monographie erschienen, die als erste dieser Serie einen der großen italienischen Maler des 17. Jahrhunderts in seinem Leben und Wirken schildert. Es war ein guter Gedanke, mit Guido Reni zu beginnen, zumal die Bedeutung dieses Meisters für das gesamte Kunstleben seiner Zeit noch immer nicht genug gewürdigt wird. Wer aber nun erwartet, durch das vorliegende Buch über das Oeuvre Renis, über das Verhältnis seiner Kunst zu der seiner Zeitgenossen und über seinen Einfluß auf die anderen Meister des 17. Jahrhunderts genau unterrichtet zu werden, dürfte etwas enttäuscht sein. Denn statt einer Monographie über Reni findet man eine sehr flott und interessant geschriebene Studie über die Kultur- und Kunstzustände in Bologna und Rom zu den Zeiten Renis, und erst auf den letzten zwei Bogen werden die Schöpfungen des Meisters in systematischer Aufzählung kurz besprochen.

Es schwebte wohl dem Verfasser vor, hier im kleinen das zu leisten, was andere, vor allem Carl Justi in seinem Werke »Diego Velazquez und sein Jahrhundert« mit Erfolg im großen ausgeführt haben: den Künstler ganz in seine Zeit hineinzustellen. Dieser Versuch ist aber von Boehn nicht völlig gelungen. Es dürfte überhaupt die Frage sein, ob der Gedanke innerhalb des Rahmens der Künstlermonographien ausführbar ist.

Der künstlerische Kreis um Reni ist für das Buch zu breit und doch nicht ausführlich genug behandelt; vor allem ist das Verhältnis Renis zu den Caracci nicht scharf genug gezeichnet, wie ja überhaupt das wesentlichste in der Kunst der Caracci von dem Verfasser nicht ganz richtig erkannt worden ist. Mit der Betonung des Eklektizismus allein ist es hier nicht getan. Im Gegenteil, das verwirrt nur das Bild, wie erst vor kurzem Voß in einem Aufsatz über einige Jugendwerke des Lorenzo Bernini treffend ausgeführt hat.

Die Mitteilungen über die Mode und Rechtspflege der damaligen Zeit sind sehr interessant, erscheinen aber hier etwas überflüssig. Weit begrüßenswerter wäre es gewesen, wenn der Autor uns einiges über den Einfluß der Gegenreformation auf die Bereicherung der Ikonographie und die Bedeutung Renis für deren künstlerische Gestaltung gesagt hätte. Nicht die Beschränkung Renis auf religiöse und mythologische Stoffe darf man so sehr betonen, sondern die Art und Weise, wie Reni sie behandelt hat, jener eigenartige Wechsel zwischen dramatisch-pathetischer und genremäßiger Auffassung.

Im Gegensatz zu den Caracci hat Reni das ideale Moment wieder stark in den Vordergrund geschoben, wenngleich der Idealismus Renis zuzeiten durch Carravaggios schroffen Naturalismus stark ins Wanken geraten

ist. Vor allem aber hat Reni das sentimentale Element ganz neu eingeführt, eine völlig neue lyrische Note den dramatisch-pathetischen Klängen zugefügt. Sehr richtig bemerkt v. Boehn, daß mit Renis Streben nach Idealismus auch das Hinneigen zum Veredeln der Natur und wie zum Typischen zusammenhängt.

Nach der Ansicht des Verfassers ist heute die Farbe das Element in der Kunst Renis, das den modernen Beschauer noch am meisten zu interessieren vermag. Nicht richtig dürfte v. Boehn den Übergang Renis zu dem silbrigen Ton damit erklären, daß der Meister sich in seiner späteren Zeit mehr der Ölmalerei zugewandt habe. Jeder der großen Meister des 17. Jahrhunderts, im Norden wie im Süden, hatte seine silbergraue Periode, meist ist es die mittlere (Velazquez, Hals, Ribera, auch Rubens unter dem Einfluß des van Dyck) oder die zweite bzw. letzte (Teniers).

Zu einzelnen Gemälden sei noch folgendes bemerkt. Im Gegensatz zu Richter und Tietze hält v. Boehn an Renis Autorschaft bei dem berühmten Kopf der sogenannten »Beatrice Cenci« fest.

Wenn der Verfasser bei der »Aurora« von dem »feurigen Schwung der Bewegung, dem Sturm, der die Gestalten mit fortzureißen scheint«, spricht, so dürfte er mit dieser Ansicht wohl allein dastehen. Nichts wäre falscher gewesen, als Apoll und seine Begleitung derart wiederzugeben. Es ist vielmehr die Stetigkeit, das ruhig-sichere Vorwärtsziehen, das der Künstler ausgezeichnet zum Ausdruck gebracht hat. Nur im Gewand der Aurora selbst fängt sich naturgemäß der Morgenwind.

Keineswegs richtig ist es auch, daß auf der »Entführung Helenas« »Paris sich umsieht, als gäbe er auch acht, daß das Gepäck der Dame nicht etwa vergessen werde«. Er sieht gar nicht nach dem »Gepäck«, sondern hinauf, nach der Stadt zurück.

Trotz all der kleinen, hier erwähnten Mängel bleibt das Ganze eine sehr fleißige, verdienstvolle Arbeit, verdienstvoll schon deswegen, weil sie sicher manchen zur Beschäftigung mit der noch lange nicht genug geklärten Kunst jener Zeit anregen wird. *August L. Mayer.*

Charlotte Aschenheim. Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei der Frührenaissance. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 77. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) 1910. Mit 5 Lichtdrucktafeln.

Den italienischen Einfluß in der Malerei des Auslandes, vor allem in der deutschen und niederländischen Kunst zu verfolgen, ist eine ungemein interessante und lohnende Aufgabe. Die Verfasserin hat sich die Aufgabe gestellt,

dem italienischen Einfluß in der Frührenaissancemalerei der flämischen Kunst nachzugehen, wobei sie unter »Frührenaissance« nach Lichtwarks Nennung die Periode von 1500 bis etwa 1550 versteht, aber zugibt, daß wir in dieser Periode in der flämischen Malerei bereits deutlich cinquecentistische Elemente zu gewahren haben und daß es die großen Meister des Cinquecento sind, die nachgeahmt werden. Die van Eycks und Rogier van der Weyden — trotz seiner italienischen Reise — bleiben unbeeinflußt von der Kunst Italiens. Memling und Gerard David zeigen sich nur im dekorativen Detail abhängig von Italien. Mit Quintin Metsys tritt der erste stärker unter den Gesetzen italienischer Kunst stehende Meister auf. Eine nähere Beziehung aber zu Lionardo (die Cohen in seinen Studien zu Quintin Metsys, Bonn 1904, vertreten hatte) vermag die Verfasserin mit Recht nicht zu finden. Es sind dies Erscheinungen, die aus gleichem Temperament, nicht aber durch Entlehnung zu erklären sind. Italienisch ist bei Metsys eigentlich nur das Architekturempfinden. Ganz anders nimmt Jan Gossart-Mabuse die italienische Kunst auf. Seine Romreise von 1508 ist für ihn entscheidend geworden. Der Behauptung, Gossart sei in seinen architektonischen Gebilden nicht von Oberitalien abhängig, wage ich nicht unbedingt beizutreten. Entlehnungen italienischer Motive weist die Verfasserin auf dem Lucasbilde in Wien nach, dessen Grotesken denen Filippino Lippis in Rom, S. Maria sopra Minerva wörtlich entnommen sind. Jacopo de Barbaris Mars und Venus beeinflussen Gossart in seinem Mars und Venus (Sedelmeyer, Paris) und Neptun und Amphitrite (Berlin, K. F. M.). Der Antike, Michelangelo und Filippino Lippi entnahm Gossart seine Anregungen.

Bernart van Orley, der 30 Jahre jünger war, folgte den Tendenzen des italienischen Einflusses, der früh in seiner Kunst eintritt. Der Hiobsaltar von 1521 (Brüssel) ist voll italienischer Erinnerungen. Signorellis Fresken in Orvieto, ein quattrocentistischer Thronsitz (Pinturicchios Arbeiten nahestehend) und die Stiche Zoan Andreas nach Mantegnas Triumphzügen sind seine Vorbilder. Der Einfluß Raffaels ist unverkennbar nicht nur in diesem Bilde, sondern auch in der hlg. Familie (Louvre).

Auch die Teppiche Orleys weisen den starken italienischen Einfluß auf, gelegentlich übernimmt er ganze Teile aus Raffaels Teppichen.

In den folgenden Kapiteln behandelt die Verfasserin die Antwerpener Schule, vor allem die Bles-Gruppe, den Meister vom Tode Mariae und die Brügger Meister, Prevost, Albert Cornelis und Lanzelot Blondeel.

Die Annahme, der oberitalienische Kupferstich habe eine große Rolle als Vorlage für die flämische Kunst gebildet, weist sie zurück. Die deutschen Blätter etwa von Dürer wurden in der Tat zumindest ebensoviel kopiert.

Zu dem Studium der Stiche tritt wohl zumeist noch die italienische Reise als Hauptstudienfeld. Der Meister vom Tode Mariae und seine

Schüler treten in Beziehung zur lombardischen, speziell lionardischen Kunst.

In der Miniaturmalerei zeigt sich italienischer Einfluß zuerst in der Ornamentik.

In einem letzten Kapitel faßt die Verf. noch einmal kurz die Bedeutung des italienischen Einflusses auf die Bildgestaltung zusammen. Einige brauchbare Abbildungen erläutern das Gesagte, hätten aber zur leichteren Benützung noch um einige vermehrt werden können.

Hanns Schulze.

P. Ganz. Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel. Dritte Aufl. 1910.

Der Verfasser hat das Verdienst, die großen Bestände des Basler Kupferstichkabinetts in ähnlicher Weise wie dies in Deutschland selbst in den kleineren Museen die Regel ist, geordnet und der wissenschaftlichen Arbeit und dem Publikum zugänglich gemacht zu haben. Er mußte das Recht, diese Pflicht erfüllen zu dürfen, erst mühsam gegen unglaubliche Hindernisse erkämpfen. »Wer etwas kann, dem sieht man etwas nach«, aber jenes Verdienst entschuldigt diesen Katalog und die anderen wissenschaftlichen Leistungen nicht mehr. Äußerlich ist die Arbeit hübsch ausgestattet, und im Gegensatz zu den älteren Verzeichnissen sind auch die meisten der Angaben aufgenommen, die man heutzutage von einem Galeriekatalog erwartet.

Eine Beschreibung des Kunstwerkes freilich, die zugleich eine Würdigung desselben ist, wie Wölfflin dies verlangt hat und wie dies u. a. beim Katalog der Nationalgalerie schon vorher ausgesprochenermaßen beabsichtigt und verlangt wurde, ist nicht angestrebt.

Wieweit die Angaben zutreffend sind, sollen einige Beispiele zeigen. Die Künstler, die in der Schweiz zuständig sind, werden fast alle mit dem Vermerke »schweizerische Schule« bedacht. Was das bei einem Lande, das keine Kunstschule, kein eigentliches Kunstzentrum hat und von drei Kulturnationen bewohnt ist, zur Folge hat, kann man sich kaum vorstellen. Wenn Böcklin, der hauptsächlich in Düsseldorf und Rom, Hodler, der in Paris studiert hat, als Mitglieder der »Schweizerischen Schule« aufgezählt werden, so wird der, der ihre Schicksale kennt, kaum ein schmerzliches Lächeln unterdrücken können, aber es geht noch; sie haben wenigstens in der Schweiz Schule gemacht, nicht gerade so wie Rafael in Rom, aber immerhin einigermaßen. Sie haben auch beide, so verschieden sie sind, etwas von dem Charakter, den man dem Schweizer zur Ehre anrechnet. Ebenso haben die Mitglieder der »Schweizerischen Schule« Stückelberg, Zünd, Koller ausgeprägt deutsch-schweizerischen Charakter, wenn sie auch in der

Schweiz keine eigentliche Schule vorgefunden und keine hinterlassen haben, und bei manchen Künstlern der französischen Schweiz verhält es sich ebenso. Aber komischer wird die Katalogbezeichnung, wenn ein italienisch eleganter Samt- und Seidenmaler von der Art der heute gern gekauften spanischen Salonmaler, ein Tessiner, der in Mailand studierte und meist dort lebte, oder eine Marie Luise Catherina Breslau, die in Zürich Zeichenunterricht erhielt, aber in München geboren wurde, in Paris studierte und seit jener Zeit in Paris lebt, als »Schweizerische Schule«, wohlgemerkt als »Schweizerische Schule«, nicht etwa als schweizerische Künstler aufgeführt werden. Natürlich geschieht das dann auch bei den französischen Schweizern, die ganz und gar im Pariser Leben und in der französischen Kunst aufgegangen sind. Nach dem Kataloge von Ganz wären fast alle Richtungen der modernen Malerei, die guten und die schlechten, aus der »Schweizerischen Schule« hervorgegangen wie nach der Anschauung älterer Zeiten die vier Ströme der Welt vom Gotthard. Dabei wird Holbein d. J., der doch in der entscheidenden Lebenszeit, vom achtzehnten bis zum neunundzwanzigsten und dann wieder vom einunddreißigsten bis zum fünfunddreißigsten Altersjahr in Basel tätig war, zur oberdeutschen Kunst gerechnet; die Tollheit also hat nicht einmal Methode. In Wirklichkeit gibt es fast gar keine Schweizerischen Schulen, aber in neuerer Zeit außerordentlich viel bedeutende schweizerische Künstler, was an die boshafte Bemerkung erinnert, die K. Justi einst über die Einrichtung von Malerakademien in Spanien gemacht hat. Schule bedeutet im Deutschen nun einmal einen geistigen Zusammenhang, der auf Anregung im gleichen Fache besteht und eine praktische, dem Sprachgebrauch entsprechende, die Tatsachen nicht verschleiernde Terminologie gehört zur Wissenschaft.

Ein Katalog sollte aber nicht nur keine falschen Vorstellungen durch ungeschickte Terminologie hervorrufen, sondern auch mit einer gewissen Objektivität die Resultate der Forschung, je nachdem sie mehr oder weniger als gesichert anzusehen sind, mit größerer oder geringerer Bestimmtheit aussprechen, unsichere Resultate doch nur mit Begründung, nur mit Angabe der Quellen und nur mit dem Vermerk, daß sie bloß dem Verfasser wahrscheinlich erscheinen. Der Verfasser kapriziert sich auch hier auf das Gegenteil.

Seit Jahren wird ein Hauptwerk von Böcklin, Odysseus und Kalypso, das ich auf Grund der stilistischen Merkmale und mündlicher Berichte im Gegensatz zu meinen eigenen früheren Angaben für das Jahr 1883 angesetzt habe, im Katalog als im Jahre 1880/81 entstanden angegeben und dabei meine Angabe als unrichtig zitiert, ohne daß eine Notiz im Katalog oder eine Antwort auf eine schriftliche Anfrage bei der Leitung der Sammlung irgendeinen Aufschluß über die Gründe erteilte. Die frühere

Datierung ist zum mindesten äußerst unwahrscheinlich sowohl für die Komposition als für die Ausführung.

Bei Holbein scheint der Verfasser einige seiner Datierungen, die schon bei anderer Gelegenheit genügend beleuchtet wurden, aufgegeben zu haben, indessen setzt er die beiden rohen Passionsszenen auf Leinwand, Abendmahl und Geißelung, nebst drei weiteren, die in Wirklichkeit Holbein nicht angehören, in das Jahr 1515. Nun haben Koegler und ich uns zwar zusammengenommen mehr als ein Jahrzehnt bemüht, das Holzschnittwerk Holbeins festzustellen, zum großen Teil, um eine sichere Handhabe zu der oft schwierigen Datierung der Gemälde und Zeichnungen zu finden und zwar mit Erfolg, allein, um einzusehn, daß diese Passionsszenen nicht im selben Jahre wie die Karlsruher Kreuzigung geschaffen sein können, dazu brauchte es bei keinem von uns beiden zehn Jahre, noch auch zehn Tage; außerdem hat Ganz selbst andere Schöpfungen desselben Charakters nach meinem Vorgang später angesetzt.

Es fehlt da nicht bloß an Scharfblick und Kunstverständnis, sondern auch an anderen Eigenschaften. Jenes Interesse dafür, das den Menschen nötigt, einem Probleme Nächte und Tage zu opfern, wird ihm als der helle Wahnsinn erscheinen, es ist aber eben gerade die Eigenart, derentwegen Wissenschaft und Kunst überhaupt existieren.

Bei den acht Passionsdarstellungen auf Holz äußert endlich der Verfasser zugleich mit einer unrichtigen Ansicht über die Entstehungszeit zum dritten oder vierten Male die zutreffendere Ansicht, daß sie mit dem verstümmelten Abendmahl zu einem und demselben Altare gehört haben. Es handelt sich hier um eines der wichtigeren Resultate meiner früheren Forschungen, nicht um eine gelegentliche Beobachtung. Um diese Idee auf die Richtigkeit zu prüfen, habe ich auch vor vielen Jahren schon (1893/6) eine Rekonstruktion des Altars im Atelier des Basler Architekten E. La Roche-Heusler hergestellt und bereits Jac. Burckhardt und H. Grimm haben sich über diese Lösung gefreut. Da nun Ganz sonst auch mündliche Mitteilungen von Entdeckungen anderer zitiert, wie es Sitte ist, in einem Aufsatze der Süddeutschen Monatshefte vom Jahre 1909 vor einem Laienpublikum sich aber so ausspricht, daß der Leser glauben muß, es sei seit His und Woltmann nichts mehr über Holbein gearbeitet worden, daß der Leser auch glauben muß, Ganz sei selbst auf diesen Gedanken gekommen, so ersuchen wir ihn, wenn er wieder einmal diese Vermutung mitteilen will, anzugeben, wer darauf gekommen ist. Der Gedanke ist übrigens mit aller Deutlichkeit ausgesprochen in den Sitzungsberichten der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin 1896, Heft IV S. 21 (ein Exemplar dieses Heftes befindet sich auf der Basler Universitätsbibliothek); von der ausgeführten Rekonstruktion weiß Ganz mindestens seit dem Kongresse Herbst 1909.

Wenn wir die Idee auch nicht an die große Glocke gehängt haben, so dulden wir doch nicht mehr, daß Ganz sich mit solchen Federn schmückt.

Die Angaben über die Bilder fremder Schulen haben wir nicht mehr nachgeprüft. Sie mögen besser sein. Es ist aber jedenfalls charakteristisch, daß Ganz auch bei der frivolsten Katalogarbeit, die uns je vorgekommen ist, beteiligt war, der Ausgabe der Holbeinischen Initialen, die bei Heitz in Straßburg unter Schneelis Namen erschienen ist. Ganz hat sich mehrfach ganz unverhohlen zu der Mitarbeit an jener Leistung bekannt.

H. A. Schmid.

Werner Weisbach. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. 1910.

Als der Referent in seinem 1907 erschienenen Buche über Impressionismus in Leben und Kunst den Impressionismus als eine sich in der Geschichte gesetzmäßig wiederholende Erscheinung hinstellte, erwartete er in erster Linie mit der These der Wiederholung und Wiederkehr dieses historischen Stilphänomens auf starken Widerstand zu stoßen. Jetzt ist dieser Theorie in Weisbachs Buch ein wertvoller Bundesgenosse entstanden, um so mehr, als Weisbach theoretische Erörterungen über das Wesen des Impressionismus und seinen Zusammenhang mit allgemeinen Kulturformen ganz zurückstellt und so gewissermaßen vorurteilslos, gestützt auf einen in erster Linie maltechnisch bedingten Begriff den Impressionismus durch zwei Jahrtausende Geschichte der Malerei hindurch verfolgt. Auch ist es für das Verständnis dieses Stiles von größter Wichtigkeit, daß Höhepunkte impressionistischen Kunstschaffens, die sich aus rein kulturphilosophischen Erwägungen aufdrängten, unabhängig davon, aus rein historischer Analyse des Materiales auch bei Weisbach wiederkehren. Die ganze Problemstellung, eine stilistische Spezialität der Malerei herauszulösen und in ihrer historischen Entwicklung zu verfolgen, rechtfertigt sich damit von selbst. Diese Höhepunkte sind die Malerei der Spätantike, Venedigs und Hollands, speziell im 16. und 17. Jahrhundert, und die Malerei des Rokoko. Ein besonderes Kapitel ist den Spaniern Il Greco und Velazquez gewidmet. Ein letztes Kapitel über Romantik und Klassizismus führt schon ins 19. Jahrhundert hinein. Implizite wird ein solches Buch immer eine Art von Geschichte der Malerei überhaupt geben, die zwar nicht Vollständigkeit des Materiales gibt, aber dessen Beherrschung doch voraussetzt.

Ein zweiter Band, der die ostasiatische Malerei und die des 19. Jahrhunderts behandeln wird, soll binnen Jahresfrist erscheinen. Eine ausführliche Besprechung des Werkes erübrigt sich, bis das ganze fertig vorliegt. Jetzt mag es genügen, auf diese wichtige, zwischen wissenschaftlicher

Ausführlichkeit und allgemein interessierender Behandlung des so spezifisch modernen Problems angenehm die Mitte haltende Publikation angelegentlich hinzuweisen. Der vorliegende Band ist vom Verleger glänzend ausgestattet worden mit einer Fülle von Abbildungen, ein Vorzug, der besonders dem den meisten ferner liegenden Kapitel über spätantike Malerei zugute kommt und die Erwartungen auf den zweiten Band besonders rege macht.

Dr. *Richard Hamann.*

Graphische Kunst.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut, herausgegeben von der Direktion. Originaltreue Lichtdrucke der Hofkunstanstalt Albert Frisch-Frankfurt a. M., Selbstverlag des Städelschen Kunstinstituts. Lief. II bis VI, 1908—1910.

Als das Städelsche Institut die Publikation seiner Zeichnungen angekündigt und die erste Lieferung vorgelegt hatte, habe ich hier (XXXI, S. 566 ff.) empfehlend auf das Unternehmen hingewiesen. Jetzt sind fünf weitere Lieferungen erschienen mit je 10 Nachbildungen. Mehr als die Hälfte des auf 10 Lieferungen berechneten Werkes liegt damit vor, und ein Überblick über das Ganze ist schon möglich. Die Qualität der Reproduktionen hat nicht nachgelassen. Was zum Lobe des ersten Heftes gesagt worden ist, braucht nicht eingeschränkt oder abgeschwächt zu werden. Die Auswahl der Zeichnungen erscheint geschickt und berücksichtigt weitherzig alle Interessen.

Von den großen Meistern des 16. Jahrhunderts (Dürer, Raffael u. a.) werden die Herausgeber, wie es scheint, so ziemlich alles Sichere abbilden, von den Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts einen erheblichen Teil des Vorhandenen. Die Franzosen des 18. Jahrhunderts sind so gut in der Sammlung vertreten, daß die Publikation in der Verlegenheit des Überflusses sein dürfte. Eine kürzlich arrangierte Ausstellung und ein Aufsatz von R. Schrey in der Zeitschrift für bildende Kunst (August 1910) haben vielen Freunden der französischen Kunst eine Überraschung bereitet. Auf diesem Gebiet ist die Frankfurter Sammlung die reichste in Deutschland.

Einige relativ unbedeutende Blätter scheinen die Aufnahme in die kostbare Veröffentlichung nicht ganz zu verdienen, wie etwa das Porträt von Joachim Sandrart, das seine Wahl vermutlich lokalhistorischem Interesse verdankt.

Kritische Bemerkungen zu den Benennungen der Zeichnungen wüßte ich kaum vorzubringen. Das Allermeiste steht erfreulich fest. Die Naturstudie freilich zu der Ansicht von Delft (IV 10), dem berühmten »Ver-

meer« im Haag, ist ein unheimlicher Besitz. Mindestens dürfte es schwer sein, hier zur Sicherheit zu kommen, zumal da Zeichnungen von der Hand dieses Malers sonst nicht bekannt sind.

Das Blatt unter dem Namen »Dirk Bouts« (V 6) zeigt Anklang an den Typus des Löwener Meisters, ist aber doch wohl erst um 1500 entstanden, Namentlich der lächelnde von den drei Männerköpfen liegt außerhalb des Ausdrucksbereichs des stillen und ernsten Malers.

Mit dieser Notiz möchte ich die Aufmerksamkeit auf das Fortschreiten der Publikation lenken. Wann sie fertig vorliegen wird, will ich noch einiges dazu sagen.

Hoffentlich kommt der Verbreitung dieses schönen Werkes der Umstand zugute, daß mehrere Zeichnungspublikationen (Berlin, Albertina, Amsterdam, Oxford) zum Abschluß gelangt sind und die Börsen der Bibliotheken und der Kunstfreunde nicht mehr belasten. *Friedländer.*

Kunsthandwerk.

Philipp Hainhofer und der Kunstschrank Gustav Adolfs in Upsala. Von **John Böttiger.** 4 Bde. Verlag der lithographischen Anstalt des Generalstabs Stockholm (Übersetzung von Dr. Ernst A. Meyer, Stockholm).

Am 24. April 1632 zog Gustav Adolf feierlich in Augsburg ein. Um ihre Freude über dieses lang ersehnte Ereignis kundzutun, beschlossen die evangelischen Ratsherren, einen kostbaren Kunstschrank zum Preise von 6500 Talern von Philipp Hainhofer anzukaufen und dem König zum Geschenk anzubieten. Gustav Adolf war hoch erfreut über diese reiche Gabe und ließ sich wiederholt den Schrank und seinen Inhalt vorführen. Nach seinem Tode brachte man denselben nach dem einige Meilen von Stockholm gelegenen Schlosse Svartsjö. Im Jahre 1694 wurde er vom Könige Karl XI. der Akademie zu Upsala geschenkt, in deren Bibliothek er noch heute ausgestellt ist.

Der Kunstschrank in Upsala ist das Gegenstück zu dem sog. Pommerschen Kunstschrank im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, der 1617 für den Herzog Philipp II. von Pommern vollendet wurde und 1684 durch Erbgang an die Kurfürstin Dorothea nach Berlin kam. Mit diesem hat er gegenüber dem dritten großen Kunstschrank Hainhofers im Palazzo Pitti zu Florenz gemeinsam, daß beide ihren reichen Inhalt noch fast unversehrt und vollständig bewahrt haben, während von dem einstigen Bestande des Florentiner Schrankes fast nichts mehr vorhanden ist. Da der schwedische Kunstschrank noch den alten Tisch (Untersatz) besitzt, der bei dem Berliner Schrank im Laufe der Zeit abhanden gekommen und durch eine Nachbildung

ersetzt worden ist, ist er derjenige, der noch am getreuesten seinen ursprünglichen Charakter bewahrt hat.

Der Pommersche Kunstschrank enthält nur Kunstsachen, der Schrank in Upsala sowohl »arteficialia« wie »naturalia«. Aber auch in den Kunsterzeugnissen ist er reicher. Denn während der Inhalt des Berliner Schrankes sich auf bestimmte Gruppen von Geräten beschränkt, auf Handwerkzeug und Instrumente, Tafelgeschirr, Toilettesachen, Hausapotheke und Spiele, die man unter dem gemeinsamen Namen »Hausgerät« zusammenfassen könnte, bergen die zahlreichen Fächer und Laden des schwedischen Schrankes außer diesen Geräten noch alle möglichen anderen Dinge: Miniaturen, Reliefs und Statuetten aus Holz, Wachs, Stein und Bronze, Waffen, einzelne Kleidungsstücke, Schmuckgegenstände, chinesische Porzellane, exotische Kuriosa, Rosenkränze und alle möglichen Sonderbarkeiten und Spielereien. Eine Münzen- und Medaillensammlung sowie eine Mineraliensammlung sind leider abhanden gekommen. Die noch erhaltenen Naturprodukte sind, abgesehen von einer Muschelsammlung, im wesentlichen ausländische (Westafrika und Brasilien) Raritäten oder Dinge, die damals medizinisches Interesse hatten. Außerdem sind aber auch in die Wandungen, Schubladenfronten u. a. die verschiedenartigsten Dinge eingelassen: Silberreliefs, italienische Bronzeplaketten und Niellen, Elfenbein-, Perlmutter- und Buchsschnitzereien, gepunzte silberne Platten, Tafeln in émail translucide und limousiner Emails, Unterglasmalereien, Florentiner Mosaiken, bemalte Halbedelsteine, Holzintarsien und Vexierbilder (anamorphotische Darstellungen), ein buntes Sammelsurium, das uns aber im Verein mit dem Inhalt ein getreues Spiegelbild der damaligen Sammelinteressen bietet.

Stellt somit der Upsalaschrank ein viel komplizierteres Gebilde dar, wie der Pommersche Kunstschrank, so kommt noch als ein die wissenschaftliche Bearbeitung sehr erschwerender Umstand hinzu, daß ein durch dies Labyrinth leitende Faden, wie ihn der Berliner Schrank in dem alten Inventarverzeichnis Hainhofers besitzt, hier leider fehlt. Es war also eine überaus mühsame, die größte Geduld und Hingabe erfordernde Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hatte, die er aber in dem stattlichen, vornehm ausgestatteten vierbändigen Werke, das sich im Format an die von Julius Lessing und Adolf Brüning 1906 veranstaltete Publikation des Pommerschen Kunstschrankes anschließt, aufs glänzendste gelöst hat. Der Schrank und sein Inhalt ist in allen seinen Teilen und Einzelheiten auf 108 Tafeln und 165 Textabbildungen dargestellt. Auch Stiche u. a., die als Vorlagen gedient oder etwa den Gebrauch eines der Geräte veranschaulichen, sind reichlich beigegeben. Dazu tritt eine ausführliche erschöpfende Beschreibung, bei der die Literatur der so verschiedenartigen Gebiete volle Berücksichtigung findet.

Das mangelhafte urkundliche Material gestattet nicht, wie beim Berliner Schrank, der u. a. ein vollständiges Künstlerverzeichnis enthält, eine so genaue Feststellung der künstlerischen Urheberschaft. Neben Hainhofer nimmt Böttiger als künstlerischen Leiter wohl mit Recht den Augsburger Stadtmaler Matthias Kager an, dessen Hauptanteil an der Gestaltung des Pommerschen Kunstschrankes sich mit Sicherheit nachweisen ließ. Die Silberarbeiten lassen sich durch ihre Marken auf Hans Lencker, Hans Michael Bayr und andere Augsburger Goldschmiede verteilen. Die Malereien auf Halbedelsteinen führte zumeist Johann König aus.

Außer der Geschichte des Schrankes selbst verfolgt Böttiger auch die Tätigkeit Hainhofers während der Zeit zwischen der Ablieferung des Pommerschen Kunstschrankes bis zur Übergabe des Upsalaschrankes an Gustav Adolf, also von 1617—1632. Mit besonderer Liebe aber geht der Verfasser der Persönlichkeit Hainhofers nach und sucht auch aus den schwächsten und zartesten Reflexen das Bild dieses merkwürdigen Mannes aufzufangen, dessen Tätigkeit als eines politischen Agenten so sonderbar mit seinen Kunstinteressen verwebt war. Freilich seine Kunstauffassung war, wie Böttiger nachweist, nur gering. Er schätzte vor allem das Seltene, Seltsame und Absonderliche, und bei einem Kunstwerk interessierte ihn neben der technischen Geschicklichkeit, die seine Herstellung erforderte, zu allermeist der gedankliche Inhalt. Das stand ihm am höchsten, bei dem es möglichst viel »zu spekulieren« gab. Da Hainhofer als Kunstfreund und Sammler wohl einer der hervorragendsten Repräsentanten seiner Zeit gelten kann, ist dieser Teil des Werkes, der voll feinsinniger Bemerkungen und kluger Gedanken ist, ein sehr wertvoller Beitrag zur Geschichte der Geschmacksbildung sowohl, wie auch der menschlichen Phantasie. Damit hebt auch der Verfasser den an sich nicht so anziehenden Gegenstand seiner Arbeit in ein höheres Gebiet hinauf, in dem auch die vielen Nichtigkeiten und Absonderlichkeiten des Upsalaschrankes ihr eigenes Licht erhalten.

A. Brüning.

Erwiderung.[1])

Die Sammlung des Barons von Schlichting zu Paris besitzt ein Doppelbildnis, Rubens neben seinem jungen Schüler Anthonis van Dyck darstellend, das ich im Juliheft des Jahrbuches der Königl. Preuß. Kunstsammlungen als ein Frühwerk van Dycks publizierte. Auf der Brüsseler Ausstellung belgischer Kunst des XVII. Jahrhunderts sah es Max J. Friedländer und hat sich in einem ungemein aufschlußreichen Bericht über diese Veranstaltung mit folgenden Sätzen hier gegen meine Attribution gewandt: (Rep. f. Kunstw. XXXIII, S. 385) ..... »Von der geringen Qualität der Malerei abgesehen, kann ich nicht glauben, daß van Dyck vor der Aufgabe, ein Doppelporträt von sich und seinem Meister zu entwerfen, zu einer so absurden Komposition gekommen wäre. Dagegen erklärt sich das sinnlose Gebilde, wenn man annimmt, irgendein Nachfolger habe die Köpfe der beiden Berühmtheiten von daher und dorther entlehnt und äußerlich zusammengestellt. Van Dyck dreht seinen Kopf ohne ersichtliches Motiv, und Rubens blickt ebenso unmotiviert nach unten.« Gerade weil ich vor Friedländers Kennerschaft die unbedingteste Hochachtung empfinde, möchte ich auf seine Worte einiges entgegnen; nicht, um ihn zu meiner »günstigen Ansicht« über jenes Bild zu bekehren, — ich wage kaum zu hoffen, daß mir dies gelingen könnte, — sondern lediglich, um zu begründen, warum mir Friedländers Folgerungen in diesem Falle nicht zwingend erscheinen.

Er bemängelt zunächst die »geringe Qualität der Malerei«: Auf der Brüsseler Ausstellung war ein Porträt van Dycks zu sehen, das einen Comte Vilain XIV. darstellen sollte, und von Hymans in der Gazette des beaux-arts mit enthusiastischem Lob gepriesen wurde: »La tête est puissament expressive«, — heißt es da — »les mains sont superbes.... un de ceux [morceaux] qui retiennent le plus longuement le visiteur.« Valentiner aber, der ebenfalls ein trefflicher Kenner vlämischer Kunst ist, hält das nämliche Bildnis nur für »eine nicht schlechte Kopie«.... Dieses eine Beispiel, dem sich noch etliche anfügen ließen, möge zeigen, wie gerade über den Wert van Dyckscher Bilder die Meinungen auseinandergehen. Immerhin gestehe

[1]) Durch die Aufnahme dieser Erwiderung möchte die Red. nicht den Anschein erwecken, als teilte sie die Zweifel an der Richtigkeit des Friedländerschen Urteils über das Doppelporträt der Sammlung Schlichting.

ich meinem verehrten Herrn Gegner bereitwillig zu, daß jenes Gemälde der Sammlung Schlichting, so reizvoll mich seine koloristische Anordnung auch bedünkt, doch keinesfalls zu denen gehört, die besonders laut und vernehmlich für ihren Schöpfer zeugen. Friedländer findet die Komposition des Bildes »absurd«. Gut. Aber zur selben Zeit etwa, oder eher noch etwas später, als meiner Meinung nach dieses Doppelporträt entstand, schuf van Dyck auch das Martyrium des heiligen Sebastian der Münchener Pinakothek (Nr. 823), und hier fällt, mitten im Waldesdickicht, von einem Baum ein Vorhang herunter, bloß weil der helle Jünglingskörper einer dunklen Folie benötigte. Ist dies, lediglich als Komposition betrachtet, etwa weniger absurd? Übrigens habe ich ja selbst in meinem Artikel auf das seltsam Zerfahrene in der Anordnung der beiden Gestalten auf dem Schlichtingschen Gemälde hingewiesen und versucht, es aus dem Improvisierten einer nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Gelegenheitsarbeit zu erklären. Vielleicht bedarf es nicht einmal solcher Entschuldigung. Denn ist nicht das Aneinanderzwängen der Körper, die Furcht vor dem nicht mit Gestalten erfüllten Raume, der »horror vacui« charakteristisch für jeden Anfänger und den jungen van Dyck insbesondere? Man sehe einmal seine Frühwerke darauf hin an! Auch erscheint mir das »Gebilde«, weil van Dyck aus dem Gemälde heraus- und Rubens nach unten schaut, darum noch nicht »sinnlos«. Gewiß, zwischen diesen beiden Menschen fehlt jeglicher seelische Kontakt, aber ist der etwa bei den späteren, mit souveränster Meisterschaft und ganz anderer Fein- und Freiheit gemalten Doppelbildnissen van Dycks stets vorhanden? Man zähle doch einmal, wie oft da zwei Augenpaare einander begegnen, wie selten selbst der äußere Zusammenhang über das bloße Nebeneinander der Figuren hinauskommt, und sind nicht aus van Dycks Doppel- und Gruppenporträts ganze Gestalten herauskopiert worden, ohne daß man je vor diesen Kopien auf den Gedanken käme, nur Teilen eines Ganzen gegenüberzustehen? Van Dyck hat dieses Jugendwerk eben völlig naiv »heruntergemalt«; ein »Nachahmer«, wäre wohl eher darauf bedacht gewesen, die Darstellung von Meister und Schüler durch einen sentimentalen oder genrehaften Zug interessanter zu machen. Stand doch anno 1731 im Haag ein Gemälde zum Verkauf »zeer extraordinair en fraai geschilderd dor Antonie van Dyck«, worauf zu sehen war wie ..... »van Dyck en Rubens met de kaart speelt en Bronwer dar by zit....«

Aber nehmen wir einmal an, dieses Doppelporträt sei wirklich das Werk eines »Nachfolgers, der die Köpfe der beiden Berühmtheiten von daher und dorther entlehnt habe....«, dann konnten ihn nur drei Möglichkeiten bestimmt haben, solch ein Bild zu schaffen: der Auftrag eines Kunstfreundes, der die Züge zweier großer Künstler auf einer Leinwand nebeneinander sehen wollte; zweitens: er mochte das Gemälde als eine Schöpfung

von Rubens oder van Dyck ausgeben, oder er brachte es endlich unter seinem ehrlichen Namen, dessen man später vergaß, auf den Markt. In all' diesen Fällen aber, so verschieden jeder vom anderen auch sein mag, mußte der Maler, wenn sein Werk einen Käufer finden sollte, sich doch in erster Linie davor hüten, irgendwie gegen die allgemeinen Vorstellungen vom Aussehen der beiden Großmeister zu verstoßen; mit anderen Worten: sollte seine Arbeit nicht mißtrauischen Blickes angesehen werden, so konnte, besser durfte er sich nur an solche Bildnisse der Rubens und van Dyck halten, die jedermann im Original, aus Kopien oder Stichen kannte. Woher entlehnte nun aber dieser Nachfolger seine Porträts? Für den van Dyck benutzte er eine Skizze, die sich heute im Museum von Straßburg befindet und anno 1891 als »Studienkopf für einen Heiligen« von Bode in England erworben wurde. Niemals galt sie als Selbstbildnis van Dycks, denn Bezeichnungen, die den Marktwert eines Kunstwerkes erhöhen, geraten nicht in Vergessenheit, und früher oder später wäre ein authentisches Selbstporträt van Dycks gewiß durch den Kupferstich vervielfältigt worden. Und gerade diesen vollkommen traditionslosen »Studienkopf für einen Heiligen« hätte sich der Maler als Vorbild aussuchen sollen, wo ihm doch aus allen Epochen von van Dycks Leben eine stattliche Anzahl trefflicher Selbstporträts mit bestem »pedigree« zur Verfügung standen? Scheint dies glaubhaft? Für das Konterfei des Lehrers jedoch läßt sich — bei den vielen Rubensporträts, die wir kennen! — überhaupt ein unmittelbares Vorbild nicht nachweisen! Nun könnte ja ein solches trotzdem existiert haben, aber es dünkt doch mehr als befremdlich, daß im Verlaufe von beinahe dreihundert Jahren ein so auffallendes Bildnis des Rubens von keinem Schriftsteller erwähnt, von keinem Kupferstecher reproduziert wurde. Dank seinen Selbstporträts und dem Stich des Pontius nach einer Vorlage van Dycks lebt Rubens in der Erinnerung der Nachwelt als ein Künstlerkönig von fürstlichster Erscheinung fort, und da hätte ein Maler auf den Gedanken kommen sollen, für diesen kahlköpfigen Rubens, der weder genial noch überhaupt als imponierende Persönlichkeit wirkt, ein Publikum zu finden? Nein, gegen die Prämissen zum Schlusse Friedländers lassen sich meines Erachtens zuviel Einwendungen erheben; darum vermag ich mich leider dieses Mal den Folgerungen des bewährten Kenners auch nicht anzuschließen und halte, bis zum Beweise des Gegenteils, das Doppelporträt der Sammlung Schlichting für eine vom künstlerischen Standpunkt gewiß nicht allzu bedeutende, aber doch eigenhändige Schöpfung des jungen Anthonis van Dyck.

Emil Schaeffer.

Bruckmanns Pigmentdrucke. Zu dem Aufsatz des Herrn Dr. W. Cohen in Heft 5, Seite 482/3 bitten wir, unsere Ansicht kurz äußern zu dürfen. Herr Dr. Cohen bemängelt es, daß die Bilderbezeichnungen in unseren kleinen Einzelverzeichnissen nicht immer mit den neuesten Ergebnissen der kunsthistorischen Forschung übereinstimmen. Der Vorwurf scheint uns unberechtigt. Wenn wir nicht eine große Verwirrung bei den Kunsthändlern und den Galeriebesuchern anrichten wollen, für die diese Verzeichnisse in erster Linie bestimmt sind, so können wir die Bilder gar nicht anders benennen, als mit den herkömmlichen, dem großen Publikum bekannten Namen, die sich auf den Rahmen der Gemälde und in den von den Galerievorständen herausgegebenen Katalogen befinden. Unsere bescheidenen Pigmentdruck-Verzeichnisse dienen lediglich den praktischen Zwecken des Vertriebes und sind nicht der geeignete Ort, falsche Attributionen zu berichtigen. Ein Vergleich mit der Brügger Ausstellung von 1902 ist insofern unstatthaft, als es sich damals um eine besondere, vorübergehende kunsthistorische Veranstaltung handelte. Unsere Publikation durfte und mußte, ebenso wie die der Düsseldorfer Ausstellung von 1904, eine wissenschaftliche sein; sie hatte weder auf vorhandene Galeriekataloge, noch auf die Bedürfnisse der Besucher von Museen Rücksicht zu nehmen. — Wenn Herr Dr. Cohen nun ohne weiteres annimmt, die Angaben der kleinen Verzeichnisse würden kritiklos in unseren Gesamtkatalog der Pigmentdrucke übergehen, so sagen wir: abwarten. Für den Gesamtkatalog, dem Herr Dr. Cohen in liebenswürdiger Weise eine gewisse Unentbehrlichkeit zuspricht, binden uns nicht in dem gleichen Maße die Rücksichten, denen wir bei der Bearbeitung der Einzel-Verzeichnisse Rechnung zu tragen haben. Wir werden hier den Bedürfnissen des Kunsthistorikers entgegenzukommen suchen, indem wir die richtigen Bezeichnungen, soweit wie möglich, in Klammern beifügen.

München, November 1910. *F. Bruckmann A.-G.*